

## 世阿弥および謡曲の「遊楽」の語をめぐって

|     |   |
|-----|---|
| 著者  | 表 章   |
| 雑誌名 | 能楽研究 : 能楽研究所紀要  |
| 巻   | 22  |
| ページ | 1-58  |
| 発行年 | 1998-05-25  |
| URL | <a href="http://hdl.handle.net/10114/00020503">http://hdl.handle.net/10114/00020503</a> |

# 世阿弥および謡曲の「遊楽」の語をめぐって

表

章

世阿弥の能楽論書には「遊楽」の語がしばしば現れる。また、謡曲にも「遊楽」の語を含む曲が少なからず存在する。その両方の「遊楽」をめぐる諸問題について考察するが、眼目は、「ユーガク」と読む「遊楽」は世阿弥の造語であろうことと、その「遊楽(ユーガク)」を含む謡曲(後代の作は除く)の作者が世阿弥または彼の周辺の人物であることである。

## 一 「遊楽(ユーガク)」は世阿弥の造語

まず世阿弥の能楽論書(以下、世阿弥伝書と呼ぶ)に現れる「遊楽」の全用例を、日本思想大系『世阿弥 禅竹』に基づいて(平成7年の新装版による)、底本の仮名に漢字を当てた所は仮名に戻し、振仮名を除き(以後の同書の引用も同じ方針)、書名と同書の数ページを添えて掲出しておく。参考に禅竹能楽論書の用例(1例のみ)をも並べておく。

【1 世阿弥能楽論書の「遊楽」(ユーク)の全用例】

《a》遊楽ノ成功長ジテ用又躰ニ(成)見風可有。(『至花道』奥書の後の加筆記事。P 119)

《b》一天女之遊舞、是者、不有入風、三躰之可外。然共、女躰之風也。遊楽之大舞なれば、大方ヲ心得て、人芸之風ニひきなさん事、子細不可有。(『二曲三体人形図』。P 130)

《c》抑、遊楽躰と者、舞歌なり。舞歌二曲の態をなさざらん人躰の種ならば、……〔次の文に続く〕

《d》いかなる古人・名しやうなりも、遊楽の見風あるべからず。此理を能く安得すべし。(『三道』。P 134)

《e》男躰には、なりひら・くろぬし・源氏、如此遊士、女躰には、伊勢・小町・祇王・祇女・静・百万、如此遊女、是はみな、其人躰いづれも舞歌遊風の名望の人なれば、これらを能の根本躰に作なしたらんは、をのづから遊楽の見風の大切あるべし。(『三道』。P 134)

《f》遊楽習道風見(書名。P 162)

《g》只、舞歌二曲の風ばかりをたしなむべし。是、器たるべし。其ゆへは、舞歌は遊芸の諸曲也。当芸にかぎりたる態物にはあらず。是、遊楽の惣物風也。此二曲をよくく習得ぬれば、……。 (『遊楽習道風見』。P 163)

《h》当芸にも、堪能其物なむどの位に至らん時は、此「小馬とめて」の歌の如く、まさしくさうさの一もなく、風躰心を求めず、無感の感、離見の見にあらはれて、家名広間ならんをや、遊楽の妙風の達人とも申べき。(『遊楽習道風見』。P 166)

《i》遊楽万曲の花種をなすは、一身感力の心根也。(『遊楽習道風見』。P 167)

《j》凡、風月延年のかざり、花鳥遊景の曲、種となり。四季をりくの時節により、花葉・雪月・山海・草木、有生・非生に至る迄、万物の出生をなす器は天下也。此万物を遊楽の景躰として、……〔次の文に続く〕

《k》一心を天下の器になして、广大無風の空道に安器して、是得遊楽の妙花に至るべきことをおもふべし。〔遊楽習道風見〕。P 167)

《l》遊楽芸風妙感意見声五位云。〔五位〕。冒頭の題記。P 170)

《m》□□遊楽之名實□通將聖之性心／最欽明可神秘者乎／孔門□徒常宗 〔五位〕別本。清原良賢跋文。P 172)

《n》さて、下三位者、遊楽の急流、次第に分て、さして習道の大事もなし。〔九位〕。P 176)

《o》此意移取て、遊楽之芸風之習道とせんとなり。〔六義〕。P 180)

《p》問。遊楽成於当芸、年来のたしなみの条々、意曲をつくし、成功をつみて、我意分の芸能をいたす事、ゆるかせならずと云へども……。〔拾玉得花〕。P 184)

《q》……相音の高声をもて、数人の心耳に通ぜしめて、為手一人へ諸人の目・心をひき入て、其連声より風姿にうつる遠見をなして、万人一同の感応となる褒美あらば、一座成就の遊楽なるべし。〔拾玉得花〕。P 185)

《r》夫、「面白」と名付し事、天香久山の神楽の遊楽にめで給ひて、大神岩戸を開かせ給ひし時、諸神の面ことごとくあざやかに見えそめしをもて、「面白」と名付そめられし也。〔拾玉得花〕。P 188)

《s》爰に、当道の安心によせて是をみるに、遊楽の面白とみる即心は、無心の感也。〔拾玉得花〕。P 188)

《t》海道下・西国下ハ、只、琳阿作書トシテ、南阿・観世ノ曲付也。然共、曲舞ノ当道エハ不レ出、是モ遊楽ノ曲風ノゴトシ。〔五音〕。P 230)

《u》……五ばんめは急にてはて、序破急おさまりて、遊楽成就の一会なるに、おもはざるにばんかずかさなれば、序破急又あらたまりて、曲道も前後する風躰なり。〔習道書〕。P 240)

《v》又、私の遊楽の二曲三躰をはじめて、惣じて一切態をなす人躰に、左右左くと、……。〔却来華〕。P 247)

《w》しかればこうぶく寺の、西こん東こんの、両堂のほうじにも、まづゆふがくの舞歌をととのへ、ばんぜいをいのりたてまつり、国とみたみもゆたかなる、春をむかへてとしをつむ、たぎぎの神事これなりや。〔金島書〕P.256)

《x》十二大会のはじめにも、このゆふがくをなす事の、たうだいのいまにいたるまで、もくぜんあらたなる、しんたうのすゑぞ久しき。〔金島書〕P.257)

《y》ゆうがくの道は、一切ものまね也といへ共、さるがくとはかぐらなれば、ぶが二きよくをもつて本風と〔申す〕べし。〔申楽談儀〕冒頭。P.260)

【参考】禪竹能楽論書の「遊楽」の唯一の用例

《z》一翁ノ舞、是一大事。……ソノ位月日ノゴトク、ソノ性利劍ノゴトクニシテ、一ヂンサウルコトナク舞曲ヲナスベシ。コノ利劍ノ性、ソノマ、遊楽遊舞ノワザヲナスエマデモクモラズ、心中ニサシハサメバ、マコトニツヨキ能躰トナテ、物ニマケザル位アリ。〔明宿集〕6条。P.404)

右の内、《m》は常宗(清原良賢)の跋文ゆえ、世阿弥自身の文言としての用例は24例である。《w》と《x》は曲舞謡の文言であり、後に考察する謡曲の中の用例として取り扱うこともできるが、『金島書』を世阿弥伝書の一つに数える慣例に従って、伝書内での用例としておく。24例中の21例が漢字の「遊楽」であるが、3例は仮名書きで、「遊楽」の訓が「ユーラク」や「ユラク」ではなくて「ユーガク」であることを示している。子の元能または平仮名で転写した後代の人物の文字遣いである『申楽談儀』の「ゆうがく」(《y》よりも、吉田本『世阿弥十六部集』の翻印本文しか伝わらない『金島書』の2例(《w・x》)の「ゆふかく」が、平仮名書きの場合の世阿弥自身の文字遣いである可能性が高かろう。「幽・遊」などの字音表記に「ゆふ」を採用するのが世阿弥の用字法の特徴の一つだったからである。

## 【2「遊楽」の語についての私の旧説】

さて、世阿弥が多用している「遊楽」の語について、私は以前に三度も発言している。論考の形ではなく、三度ともに注釈書の補注においてであった。そこでの私説に、訂正すべきことや補足したいことがあるので、付随することどもを含めて、まずそれに言及したい。

「遊楽」の語をめぐる私の最初の発言は、昭和35年4月発行の岩波文庫『申楽談儀』の補注一であった。同書冒頭の文たる《y》の本文を掲出して、次のように述べている。これを補注甲と呼んでおこう。

観阿弥時代の物真似本位の能を、歌舞中心の幽玄なる能へ発展させるのが世阿弥の方針であったが、ここは、その理論的根拠を「申楽は神楽である」ことに求めた見解である。「遊楽」は歌舞遊芸音楽を総称する語であるが、遊楽習道風見・遊楽芸風妙感意見声五位の書名が示すように、猿楽の代名詞のようにも世阿弥は使用している。猿楽が「遊楽ヲ成ス当芸」（拾玉得花）であることを強調した結果であろうが、この「ゆうがく」も猿楽と同義に解すべきであろう。「申楽とは神楽なり」の思想は、花伝第四神儀に詳細に説かれている。

舞歌二曲重視の立場の理論的根拠を『申楽談儀』の冒頭に明言していることの強調と、「遊楽」が猿楽の代名詞としても使用されていることの指摘と、二点を兼ねた補注と要約してよかろう。二つの主張自体に難はないと信じるが、傍線を引いた一句は妥当でなかった。理由は後に述べる。

二度目の発言は昭和36年9月刊の日本古典文学大系『歌論集 能楽論集』（能楽論集は西尾実先生名義であるが、『花伝』と『三道』以外は私の責任）の『遊楽習道風見』の補注二で、次のように言う。（頁数を書名に変更）

「遊楽」は音楽を伴う遊芸全般について、その芸能や催しを意味する語であり、「神楽の遊楽」（『拾玉得花』）などもその用例の一つであるが、世阿弥は、「ゆうがくの道は一切ものまね也」（『申楽談儀』）など、猿楽能と全く同

意にも用いていた。猿楽が「遊楽をなす当芸」〔拾玉得花〕であることを強く意識したためであろうか。「舞歌は遊芸の諸曲也。当芸に限りたる態物にはあらず。是、遊楽の惣物風也」〔遊楽習道風見〕の末句なども、初句の言い変えと見て、歌舞はすべての遊楽に共通する芸である」と解する（遊楽を汎称的なものとする）説もあるが、『猿楽のすべてのわざに行きわたるべき基本の芸』と解したい。遊楽習道風見は、書名自体に「遊楽」を冠しているのを初め、遊楽の語を多用するが、すべて「遊楽としての猿楽能」と見てよいであろう。舞歌があらゆる芸能に共通するわざであることをいうために「舞歌は遊芸の諸曲也」、「舞歌二曲は遊道の諸曲なるによりて」〔遊楽習道風見〕など、遊芸・遊道の語を特に使用していることも、混乱を避けるためであろうか。ただし後者は、遊楽の道すなわち猿楽の道と解した方が理解し易い所。（同書五六〇頁）

この書に多出する「遊楽」をすべて「遊楽としての猿楽能」の意と解してよかろうと述べている以外は格別の新味はなく、書き出しの文言は補注甲の誤謬をそのまま踏襲していることになる。一年半しか経っていないのであるから、無理もあるまい。これを補注乙と呼んでおく。

最も詳細な三度目の発言は、昭和49年4月発行の日本思想大系『世阿弥禅竹』の補注五五である。一三六〇字に及ぶ長文であるが、世阿弥の全用例を対象にした補注で、その用例の出現状態を初め、「遊楽」の語について当時問題視していたことをすべてそこに要説しており、世阿弥の「遊楽」の意味・用法の説明にもなっているので、頁数を前掲の略号に変える以外はそのまま再掲しておく。これを補注丙とする。

丑 遊楽 三道（三例）・遊楽習道風見（書名の分とも六例）・拾玉得花（四例）、その他諸書に見える語で、金島書にも二例現れるから、最晩年まで世阿弥が用い続けた語と言える。奥書以後の加筆に相違ない至花道注記の分（a）を除けば、二曲三体人形図に天女の遊舞を「遊楽の大舞」としている（b）のが初出で、応永二十八年頃から用

い始めたようである。音楽・芸能全般を意味し得る語であり、「天香久山の神楽の遊楽」(《r》)の用例がそれを裏付けるかのであるが、そこ以外には他の芸能と関連することの明白な用例はなく、具体的には猿楽能を意味している用例が大半である。薪猿楽を謡った文句の「興福寺の西金東金の両堂の法事にも、まづ遊楽の歌舞をととのへ」(《w》)がその顕著な例であろう。「遊楽の道は一切物まね也といへども」(《y》)、「私の遊楽の二曲三体」(《v》)、「下三位者、遊楽の急流次第に分て」(《n》)、「遊楽の芸風の習道とせんとなり」(《o》)なども他の芸能を含んだ用法とは考えられない。世阿弥は「遊楽」の語を猿楽能の代名詞風にも用いていたと考えるべきであろう。彼の晩年の著書に、催し・役者・座・曲名を意味する以外の「さるがく」(芸能の種別としての汎称的用法)がほとんど見られない(申楽談儀を除く)のも、「遊楽」がそれに代用されていたことの反映と解される。

「遊楽を成す当芸」(《p》)、「一座成就の遊楽」(《q》)、「遊楽成就の一会」(《u》)などは、猿楽の目的・効能に関連している(またはそうも解される)用例であり、猿楽が人々の遊楽(遊び楽しみ)に奉仕する芸であることから、猿楽能自体を「遊楽」と称するようになった事を思わせるが、用例の大半はそうした意識をあまり感じさせない。「面白の遊楽や」(『源太夫』)、「花の遊楽夜も更けて」(『吉野琴』)など、謡曲の「遊楽」がもっぱら舞(または音楽)について用いられているのを参照しても、世阿弥の「遊楽」は「舞歌」と密接に関連していると見られる。「遊楽」とは舞歌なり(《c》)と主張する彼の舞歌重視の立場が、そうした能を数多く作った実績に裏付けされて、猿楽能を「遊楽」の語で表現させるに至ったと言っただけではよいのではなからうか。「遊楽を成す」の用法などは、文字が人々の遊び・楽しみをも意味し得る事に由来する転用と見てよいであろう。「遊楽たる猿楽能」と解すればほとんどの用例に当てはまるようである。

遊楽習道風見の「舞歌は遊芸の諸曲也。当芸に限りたる態物にあらず。是、遊楽の惣物風也」(《g》)の用例は、



舞歌を「当芸」に限ったものではないと言った後に、「是(舞歌)は遊樂の惣物風である」と言うのであるから、一見、ここの「遊樂」はすべての芸能の意であるかのように見える。しかし、それでは初句と同じ内容になってしまふし、同書が猿樂以外の芸をも含む汎称として「遊芸」とか「遊道」の語を別に用いている事実を見逃すことになろう。これも同書の他の用例と同様、猿樂能の代名詞的用法と見て、末句は「だからこそ歌舞の二曲が遊樂たる猿樂能のすべてに行きわたる基本芸となるのだ」の意に解すべきであらう。その方が前後の論旨とも合うはずである。(同書四五七、八頁)

右の補注内では、補注甲で誤った点を、「(遊樂は)音楽・芸能全般を意味し得る語であり」と、微妙に言い換えている。甲の傍線部が誤りであると明確に気づいてはいなかったらしい——二十年以上も前のことなのでまったく記憶がない——が、甲や乙の表現には無理があることに薄々と感じていたがゆえに、表現を変えたのであらう。

世阿弥晩年の著書に芸能の種別を意味する用法の「さるがく」の語がほとんど現れないことを指摘し、それを「遊樂」の語がその意味に代用されていたことの反映と解している点などは、独立の論考にまとめたいほどのことだったし、本稿が後に言及する謡曲の「遊樂」についても若干は触れている。短い期間に多くの補注をまとめざるを得ないきびしい状況下で書いたにしては、無難に書けているように、今読み返しても思う。

### 【3 旧説の修正 付、諸辞書に見る「遊樂」の語】

それはともあれ、補注甲の「「遊樂」は歌舞遊芸音楽を総称する語である」との説明が誤りであると言うのは、後に引用する謡曲の用例にその意味に解し得る用法も含まれているのを除けば、世阿弥以前にも、同時代にも、そして世阿弥以後にも、「遊樂(ユーガク)」のそんな意味の用例を一つも見出だせないからである。徹底的に調査したわけで

はないので、用例皆無などとは言わないが、能楽研究所や法政大学の図書館で検索し得た辞書(字書)や索引の類には見出だせなかったから、そうした意味で世間に通用していなかったことは確かであろう。「遊楽」の文字で早くに通用していた語が遊び楽しむ意の「いうらく(ユーラク)」であるらしいことや、それが「ユラク」とも言われたことの確認を兼ねて、明治以後の主要な諸辞書の関連語についての記載を例示しておこう。(＊印は用例を挙げない辞書)

明治26年刊の『＊言海』(大槻文彦編。富山房)は、「いうがく」「いうらく」共に立項せず、その増訂版たる昭和10年刊の『大言海』も同様である。

明治27年刊『＊日本大辞林』(物集高見編。宮内省)は、「いうらく(遊楽)」のみを立項し、「遊び楽しむこと」とする。大正4年初版の『大日本国語辞典』(松井簡治編。富山房)が「いうがく【遊楽】 音楽を奏すること。あそび。」を掲出しているのが「ユーガク(遊楽)」を辞書に採用した最初の例で、用例に謡曲(松虫)が挙げられている。別に「いうらく【遊楽】 あそびたのしむこと」も立項され、用例には謡曲(采女)と『爾雅疏』と『拾遺記』が挙げられている。〈采女〉は実は「イウガク」と謡われる所であり、「いうがく」の用例とすべきなのを誤ったのであるが、この誤りが幾つかの辞書に踏襲されていて、辞書のあぶない一面を垣間見る思いを誘う。

昭和10年の『＊辞苑』(新村出。博文館)は「いうらく(遊楽)」「いうらく(愉楽)」を立項するが、「いうがく」は加えていない。

昭和11年初版の『大辞典』(平凡社)の「ユーガク」「ユーラク」は、『大日本国語辞典』の転載に近く、「ユーラク」の用例に〈采女〉を挙げる誤りまで継承している。以上が戦前の分である。

昭和30年の『広辞苑』は、前身たる『辞苑』の二語(いうらく・いうらく)に「いうがく【遊楽】 音楽を奏して遊び興じること」を加えたが、44年の第二版からは、「いうがく」に「②特に、猿楽の能をいう」の解釈を併記し、『申楽談

儀』の《y》を用例に挙げている。補注甲・乙での私説が採用された形である。同じ第二版から「ゆらく【遊楽】」〔仏〕音楽をもって三宝を供養すること〕が加わり、用例には謡曲〈身延〉を挙げている。〈身延〉の用例をこのように解するのは無理で、平成3年の第四版からは「〔仏〕自由に遊び楽しむこと」と解釈が変更された。この方が用例とは合うが、〔仏〕（仏教用語）の限定は必要ないはずなのに依然残されている。

昭和44年の『新潮国語辞典』（新潮社）は、「ユウラク（遊楽）」を挙げるのみで「ユウガク」も「ユラク」も立項せず、〈采女〉を「ユウラク」の用例に挙げるミスが踏襲されている。

昭和51年の『日本国語大辞典』は、規模が大きいだけに、「ゆうがく（遊楽）」「ゆうらく（遊楽）」「ゆうがくたい（遊楽体）」「ゆらく（愉楽）」「ゆらく（遊楽）」の五語を立て、用例も豊富に挙げている。「ゆうがく（遊楽）」の項では「①音楽を奏して興ずること（用例、〈松虫〉と浄瑠璃）と」「②特に猿楽能をいう（用例、『三道』の《c・d》と『申楽談儀』の《y》）」の二つの解釈を併記し、別に熟語として「ゆうがくの惣物風（そうもつふう）」をも並べている。「ゆうらく（遊楽）」の用例として「性霊集・文明本節用集・日葡辞書・日本永代蔵・ふらんす物語・拾遺記」の諸書を挙げ、この語が古今・和漢にわたって通用していたことが把握できるようにしてある点が有り難い。なお、「ゆらく（愉楽）」の用例の一つとされている「大観本謡曲身延」は、『広辞苑』（第二版以後）が「ゆらく（遊楽）」の用例としている観世流謡曲〈身延〉の「衆生のゆらくも今ここに」に、佐成謙太郎氏が『謡曲大観』で「愉楽」の字を当てた解釈を用例に採用したものであるが、後節にも述べるごとく、同曲の古写本（江戸中期以前までは溯らない）の漢字書きは「遊楽」ばかりで、「愉楽」の例を見ない。「ゆらく（愉楽）」の用例からは除くのが妥当であろう。

以上、煩を厭わず主な辞書の「遊楽」関連語についての扱いを列挙したが、「ユウラク」は採用しても「ユウガク」は採用しない辞書が多く、「ゆうがく（遊楽）」の用例に挙げられているのは謡曲か世阿弥伝書かに限定されている。

「ゆうらく(遊楽)」がほぼ一般語として通用していたらしいのに比較しても、「ゆうがく」が狭い範囲でしか通用していなかったことが把握できよう。慶長八年(1603)刊行の『日匍辞書』が、「Yûraku ユウラク Asobi tanosimi 樂しきと遊びと」をまず採録し、翌年刊行の補遺で「Yûgaku ユガク 種々の楽器による音楽 文章語」(恐らくは Yûgaku の長音記号を脱した形であろう。補遺には、Yubu〔遊舞〕 Yûgio〔遊興〕など同類が目立つ)を追加していることが、両語の通用の度合いを象徴しているように思われる。

右に見たように世間一般に広く通用していたわけではない「ゆうがく(遊楽)」の語を、補注甲は「歌舞遊芸音楽を総称する語である」とした。世阿弥が多用し、謡曲にも用例が少なくないので、一般語と誤解し、謡曲の用法を基盤に、強いて一般語らしい解釈を施してしまったのである。まずその解釈の誤りを訂正しておきたい。

解釈の誤り以上に大きい誤りは、「ユーガク」を世阿弥以前から通用していた語と誤認し、それを猿楽能の代名詞ふうで使用している点のみを世阿弥独特の用法と見なしていることである。前述の諸辞書が挙げる用例——古い用例を優先するのが常である——を見ても、音楽を伴う遊びの意味の「ユーガク」の用例に謡曲以前の分は存在しない可能性が大きい。そして謡曲の用例は世阿弥の影響下にあることが考えられるので、「遊楽」を「ユーガク」と読ませ、舞歌音楽の遊びを意味する語として使用し始めたのが世阿弥自身なのではないかと疑われてくる。その点を吟味する必要がある。遊び楽しむことを意味して「ユーラク」の形では使用されていた語の転用なのか、その語を知らずにいて「ユーガク」を生み出したかも問題であろう。

#### 【4 世阿弥の「遊楽」の語の様相】

冒頭に列挙したように世阿弥の伝書には25例も「遊楽」または「ゆふがく」の語が現れるが、応永二十六年(1419)

以前に成立した『風姿花伝』『花伝第六花修』『花伝第七別紙口伝』『花習内拔書』『音曲口伝』、および『花鏡』(奥書は応永三十一年ながら、実質的な成立は応永二十七年奥書の『至花道』以前と考えられる)には一つも用例がない。補注内に言うように、『至花道』の応永二十七年奥書の末に加筆された用例《a》を年次不明として除外すれば、応永二十八年奥書の『二曲三体人形図』に現れる《b》が年代の明らかな分では最も早く、応永三十年の『三道』の3例(《c・d・e》)や同書と前後する頃の『遊楽習道風見』の6例(《f・g・k》)あたりがピークで、以後、永享八年(1436)奥書の最後の著述たる『金島書』の《w・x》まで使用され続けている。初期の世阿弥の語彙には含まれず、還暦直前の応永二十八年頃から使用されるようになって、最晩年まで世阿弥が愛用した語が「遊楽(ユウガク)」なのである。

そして応永二十八年前後は、世阿弥が漢字(多くは二字)を組み合わせた独特の造語を好んで使い始めた時期でもあった。前年の『至花道』や、それに前後して増補されたらしい『花鏡』の末四条にもすでに現れている傾向であるが、この年の『二曲三体人形図』の序を、左記の形に、漢字だけで綴って振り仮名によって読みを助ける特異な文体を採用し、「くわしく」を「加式」とする極端な当て字をも交えて漢字への異常な執着をあらわにしている前後が、彼の漢字合成造語癖のピークであろう。

二曲三体之次第、至花道加式誌云共、見体目前不有、其風難証見依、人形之絵図移、髓体露也。三体之風姿、意中之従景見風所作、各々風名付。能々見得ノ、分明有主風之芸体可至物也。亦、三体之人形、正見体能々学為、裸絵露也。咸見明ノ、風名之心可習得也。

百字前後の右の序に、「見体」「証見」「髓体」「風姿」「見風」「風名」「見得」「有主風」「芸体」「正見体」「見明」と、11例も造語めいた語が含まれていることが、造語のピーク時を象徴している。これらの語の世阿弥伝書に現れる総数は、順に2・9・2・14(単独の分のみ)・53・2・8・9・3・1・2で、一回だけしか使用されていない語も

あれば、特定の伝書だけに現れる語もあり、晩年まで各種の伝書に使用され続ける語もあるのが、世阿弥によって言い出された語の実態である。同じく応永二十八年前後から用例が現れる「遊楽(ユウラク)」もまた彼の造語で、「見風」などと同じく多用された語なのではあるまいか。

右に列挙した『二曲三体人形図』序の11語では、「風」「体」「見」の字がそれぞれ5または4語に含まれている。そのように、同じ漢字を多用する傾向が世阿弥の造語には顕著である。「風」と「曲」の両字がその双璧である由を以前に指摘したことがある(『歌論集 能楽論集』の『至花道』の補注三)が、「遊」の字もまた、世阿弥の愛用した漢字の一つと認められる。試みに、「遊」の字を含む世阿弥の用語を、彼の造語と言えない分も含め、全用例数と、現れる書名(一部略記)を注して列挙してみよう。

「遊」の字を含む世阿弥の用語 〈「:遊」の形は見えない〉

|    |    |            |
|----|----|------------|
| 遊宴 | 1  | 風姿花伝第四     |
| 遊楽 | 25 | (書名省略)     |
| 遊狂 | 2  | 三道         |
| 遊曲 | 1  | 五音         |
| 遊景 | 1  | 風見         |
| 遊芸 | 1  | 風見         |
| 遊士 | 1  | 三道         |
| 遊女 | 3  | 花伝第六・2・三道1 |
| 遊道 | 1  | 風見         |

遊舞 2 人形図

遊風 7 人形図 3・三道 1・風見 1・拾玉得花 2

遊通 1 九位

この内、「遊宴」は『日葡辞書』にも採録されており、一般語と認められる。「遊女」も、3例ともに「優女」つまり美女の意に用いられていると解される用法の点に注意を要するが、造語ではないので、一般語に数えて然るべきであろう。その他の10語はいずれも世阿弥の造語の可能性の考えられる語である。「遊狂」「遊芸」「遊舞」などは現今の耳には一般語のように聞こえるかも知れないが、世阿弥当時にそうだった形跡はない。「遊舞」が謡曲にも用例があつて「遊楽」に類似するものの、謡曲の用例は世阿弥造語説を否定する材料とは言えない。「遊芸」などは後代に一般語として通用するようになった語を世阿弥が先取りして使用した例と言えよう。

そしてこの10語には、『風姿花伝』『花伝』『花鏡』『至花道』に使用されている語が一つもなく、すべて応永二十八年の『二曲三体人形図』以後の諸書に現れるのである。その頃から世阿弥は「遊」の字を好み、それに他の漢字を組み合わせた造語を多作するようになったと認めてよからう。『花鏡』に用例のある「幽舞」、『至花道』以後の複数の書に見える「幽曲」(五音曲の名目ではなく美しい音曲の意の分)や「幽風」など、以前に「幽」字で表現していた語とほとんど同意に、「遊舞」「遊曲」「遊風」と、「遊」字に置き変えた形の別の語を使用し出している事実も、「遊」に幽玄美に通じる面を含ませた用法であることを示唆すると共に、世阿弥の「遊」字への愛着の深さを示してもいよう。『九位』に1例だけの「遊通」は、「……此中三位より上三花に至りて、安位妙花を得て、さて却来して、下三位の風にも遊通して、其態をなせば、和風の曲体ともなるべし」の形で現れるのであつて、「自由に出入して」の意としか理解できず、「遊行(ユギョウ)」に近い語義と言えるであろう(『世阿弥禅竹』が「ゆづう」と校訂者の振仮名を添えたの

もその視点からである。遊ぶ意味でもなく、音楽・芸能の要素をも含まず、前述した「幽」と通い合うわけでもない、この字の本来の語義の一面たる「旅する」意の生きている新語まで世阿弥は造り出しているわけで、これまた、彼が「遊」の字を好んだことの例証と言えるのではなからうか。

右に見たように、世阿弥は「遊」の字を愛好し、それに他の漢字を組み合わせた造語を応永二十八年頃から10語ほど使用している。格別に用例数が多い点は他の語と違うものの、「遊楽(ユীগク)」もその造語の一つである可能性はすこぶる大きいであろう。

だが、そうと断定するのはまだ早い。「遊楽(ユীগク)」が世阿弥伝書のみならず謡曲にも現れることは、諸辞書がしばしば用例に謡曲を挙げている通りである。それとの先後関係の吟味が必要だからである。

## 二 謡曲の「遊楽」についての検討

### 【5 謡曲の「遊楽」(ユীগク・ユラク)の用例】

以下に謡曲に現れる「遊楽(ユীগク・ユラク)」の語について考察するが、用例の調査範囲は『謡曲叢書』(芳賀矢一・佐々木信綱校註。全三冊。大正3・4年、博文館刊)の所収曲(計五四六番)に限定した。室町時代に成立した曲のほとんどは同書に含まれており、大半が江戸時代以降に書かれた他の番外曲にまで調査の範囲を拡大することは、ほとんど意味がないと考えられるからである。もっとも、『謡曲叢書』に漏れた古曲もあるので、心当たりの分は写本に基づいて調査し、〈逢坂物狂〉を追加し得た。斜め読みでの用例摘出であり、脱漏も少しはあるが、本稿の論旨に影響を及ぼすほどのことはないと思じる。



見出し得た「遊樂」の語(ユラクと謡う分も含める)の謡曲中の用例を、甲グループと乙グループに分けて掲出する。甲グループは、世阿弥と同時代またはそれに続く時期―応仁以前―には成立していたと考えられる曲の分であり、乙グループは、室町後期以後の成立と考えられる曲の分である。ユラク・ユウラクの用例をも乙には含めている。

曲ごとに、用例数(同文の反復は1例とする)、演じる流儀名(シテ方五流の場合は「五流」とした)、または依拠した謡本の名を、【】内に記し、「」内に小段名、( )内に役名、《》内に舞事名を添え、各種の注記をも\*印の下に加えて、そこでの「遊樂」の語義やはたらきを把握できる程度の前後の文と一緒に、各用例を列挙する。現行曲の詞章は〈源太夫〉のみ金春流、他は観世流の詞章に従ったが、文字づかいは適宜変更している。非現行曲は、曲名下に記した資料の最初の本の文字遣いに従っている。

## 〔甲グループ〕

### ①〈融〉1例 【五流】

a「一セイ」<sup>(シテ)</sup> あら面白や曲水の盃、<sup>(地)</sup> うけたりうけたり遊舞の袖、《早舞》「ロンギ」<sup>(地)</sup> あら面白の遊樂や、それも明月のその中に、……。

### ②〈逢坂物狂〉1例 【能研福王系五百番本・上杉本】

b「ノリ地」<sup>(同)</sup> 第三第四の、絃は、冷々として、秋の風の、音は村雨、今うつは鼓、いづれもく、歌舞の遊樂、菩薩聖衆、遊をなす事、心なしとは、旅人よく、あら愚かや、南無三宝。

### ③〈采女〉3例 【五流】

c「クセ」<sup>(地)</sup> ……大宮人の小忌衣、桜をかざす朝(アシタ)より、今日もくれはとり、声の文をなす舞歌の曲、拍子

を揃へ、袂を翻して、遊楽快然たる、采女の衣ぞ妙なる。

\*金春昭和版は「遊楽回雪たる」とし、今の本は「イウガクカイゼツ」と振仮名。

d「裾グセ」<sup>(地)</sup>……山ほととぎす、誘ひ顔なるに、叡慮を受けて遊楽の、「(ワカ)」<sup>(地)</sup>月に啼け 《序之舞》

e「哥」<sup>(シテ)</sup> 猿沢の池の面、<sup>(地)</sup>猿沢の池の面、……、石根に雲起こって、雨は窓ようを打つなり、遊楽の夜すがらこれ、采女の、戯れとおぼすなよ、讃仏乗の、因縁なるものを、……。

④「源太夫」1例 【金春】(宝生・喜多も一時は演目に加える)

f《楽》「哥」<sup>(シテ)</sup>面白の遊楽や、<sup>(地)</sup>面白の遊楽や、時しもあれや月も照り添ひ、……。

⑤「吉野」2例 【三百番版本・柳洞本(能楽研究所蔵)】

g「掛ケ合」<sup>(同)</sup>さゆふさく<sup>(シテ)</sup> さか行や 《舞》「ノリ地」<sup>(同)</sup>花のゆふがく夜もふけて、く、月澄渡り、松風もしづかなる、……。

h「上ゲ哥」<sup>(同)</sup>……此きんぼうの神慮を、見きくにつけてめでたき、此遊楽の妙文、真如実相の月の夜、あくるや名残成らん、く。

\*「妙文」は「妙音」の訛った形と解される。ほとんど同文のn参照。

⑥「吉野琴」6例 【四百番版本・松井五番本(4例「ゆふがく」、1例「いふがく」、1例「ゆうがく」)】

i「問答」<sup>(ワキ)</sup>……扱々御身はいかなる人ぞ。<sup>(シテ)</sup>我此山にあま下り、花月に詠ずる遊楽は、今にたえせぬおりく也。<sup>(ワキ)</sup>そもや花月の折くには、あま下ります天乙女の、<sup>(シテ)</sup>人のめにこそ見えねども、天のちうかん地につうじて、……。

j・k・l「掛ケ合」<sup>(後シテ)</sup>あらありがたやみよしの、花の遊楽夜も更て、春のけしきもくもりなき、月も吉野、山

高み、雲の衣の日も遊樂の、声すみ渡るおもしろさよ。<sup>(地)</sup>折を得て、けしきもさぞな三吉の、花の遊樂よも更で、

<sup>(シテ)</sup>月もこもりの雲のはやし、……。

m「掛ケ合」<sup>(地)</sup>左右さつく<sup>(シテ)</sup>左右さつく<sup>(地)</sup>さか行や《舞》「フリ地」花の遊樂夜もふけて、く、月すみわたりて、松風もしづかに、……。

n「上ゲ哥」<sup>(地)</sup>……其琴ふうのすがたを、見きくにつけてめでたき、この遊樂の妙音、真如実相の月の夜、あくるや名残なるらん、く。

⑦「籠祇王」1例 【車屋本吉川小本・松井一番本・上杉本】

o「クセ」<sup>(同)</sup>つらつら、無常を観ずるに、飛花落葉の秋の風、ふげつゑんねんのゆふがくも、狂言綺語の一せき、讃仏乗の因縁まで、……。

\*喜多流の版本は前後に小異があるが、「遊樂」は同じ。

⑧「松虫」2例 【五流】

p「問答」<sup>(ワキ)</sup>又かの人の来れるぞや、今日はいつより酒を湛え、遊樂遊舞の和歌を詠じ、人の心を慰め給へ、早くな帰り給ひそとよ。

q「サシ」<sup>(シテ)</sup>朝に落花を踏んで相伴って出づ、<sup>(地)</sup>夕べには飛鳥に随つて一時に帰る、<sup>(シテ)</sup>しかれば花鳥遊樂の瓊筵、<sup>(地)</sup>風月の友に誘はれて、春の山辺や秋の野の、……。 「クセ」…

「乙グループ」

⑨「花軍」 【松井五番本・四百番版本】

r「名乗」……扱もらくやうにおひて、きんぎしよぐわゆふがくけいゑんのつきせぬ中にも、ことにこの比もてあそび

候は花の会にて候。

\* 天文二十三年(1554)元頼本は「さてもらくやうにをいてさま／＼のことをつくせる中にも」の形。

⑩〈恋塚〉1例 【上杉本・五百番版本(括弧内)】

s「サシ」<sup>(シテ)</sup> むかし後鳥羽の院の御宇に、渡(盛繼)何がしと申し人、<sup>(同)</sup> 夫婦の契浅からず、ひよくれんりのかたらひをなし、花鳥遊楽さま／＼なりしに、……。

\* 〈松虫〉の例(q)から「ユウガク」と類推。

⑪〈嵯峨女郎花〉2例 【五百番版本】

t「上ゲ哥」<sup>(地)</sup> さほ鹿も、妻とふ時に成にけり、／＼、嵯峨野、花の下紅葉、色に出めやはなごろも、重て返す遊楽の、秋の調べぞおもしろや、／＼。

u「上ゲ哥」<sup>(地)</sup> ……是までなりと、遊楽の、重て返す小忌衣、花のかざしのしほ／＼と、露けき床にかくれけり。

⑫〈水尾山〉1例 【五百番版本】

v「掛ケ合」<sup>(後シテ)</sup> …… 迎姿をまみえつゝ、詞をかはす此上は、舞楽を奏して稀人を、夜すがらいざや慰めんと、「上ゲ哥」<sup>(地)</sup> 遊楽の時なれや、／＼、天津みそらも冴増り、諸天影向いますごと、花ふり異香薫じつゝ、夜遊の舞楽は有り難や。《楽》

⑬〈休天神〉1例 【上杉本・能研福王系五百番本】

w「サシ」<sup>(同)</sup> …… げにもたへなる神哥は、面白やな有がたや。《楽》 「ノリ地」<sup>(シテ)</sup> 遊楽に乗じつゝ、<sup>(同)</sup> ほど時過ぐれば東雲も、ほの／＼とあかしのうらの、……。

⑭〈吉野詣〉1例 【能研福王系五百番本・上杉本】

x「ノリ地？」<sup>(同)</sup>……まのあたりなるきどくかな。《舞働？》「ノリ地？」<sup>(シテ)</sup> 珍らしの遊樂や、<sup>(同)</sup>く、あたひはあ

らじ春の夜の、花に清香月は霞める、……。

⑮〈豊干〉1例 【上杉本・三百番版本〈括弧内〉】

y「クセ」<sup>(シテ)</sup> かゝりける処に、<sup>(同)</sup> いづくよりきたりけん、じつとくのごとくなる、寒山といへる童子きたり、常に

ゆらく〈ゆふらく〉の戯の、浅からざりし分野〈有様〉は、呵々〈かつか〉大笑して、げんぎよもさらに常ならず。

⑯〈身延〉1例 【明暦外組本・上杉本・能研福王系五百番本】（観世流現行曲ではあるが、室町期の記録のない曲）

z「上ゲ哥」衆生のゆらくも今爰に……

\*上杉本・福王本は「遊樂」で、後者は「ラク」と振仮名。『謡曲大観』や観世流大成版謡本は「愉樂」を当てている。『謡曲叢書』は「遊樂」に「いうがく」と振仮名。

右に引用した十六曲26例の内の漢字「遊樂」の分は、現行曲の7例(a・c・d・e・f・p・q)のすべてが諸流で「ユーガク」(実際には「イ・ウ・ガ・ク」と謡われる)であって「ユウラク・ユラク」ではないことから類推して、末尾の2例以外はすべて「ユーガク」(ユウラクではない)と認定できる。同じ箇所を本によって仮名書きで「ゆふかく」「ゆうかく」と書いた例を多くの曲について指摘できることが、それを物語っている。

【6 謡曲の「遊樂」の諸相】

探し出した「遊樂」の用例の内、乙グループに並べた八曲の9例は、世阿弥時代の「遊樂」について考えるにあたっては無視していいであろう。世阿弥の前後から謡曲に「遊樂」の語がしきりに使われるようになり、謡曲の用語と

して定着してから後に作られた曲であり、そこでの用例は、「遊楽」の語の謡曲内部での後世の用法に変化があったか否かを検証する材料でしかあり得ないからである。従って、末尾の2例(y・z)を謡曲の「ユラク」について考える際に採り上げる以外は、乙グループの用例には以後は言及しないことにする。

甲グループの17例は、引用した部分だけでは不明確な例(e)もあるが、「歌舞の遊楽」(h)を初め、大半は舞や歌と関連している。《舞》の前後にある例が多い(a・d・g・m)し、「袂を翻して」(c)、「声すみ渡る」(r)など、前後に歌舞を意味する語が続く例もある。すべてが歌舞音楽と関連する語として使用されていると解して差し支えあるまい。

文禄四年に豊臣秀次の命令で編纂された最初の謡曲注釈書たる『謡抄』(以下の引用は『日本庶民文化資料集成』第三卷「能」の伊藤正義氏の校訂に従う)は、采女のaについて金春流の謡方だったらしい「遊楽回雪」を項目として掲出して「楽ヲ奏シテ遊ブヲ遊楽ト云ゾ。回雪トハ…」と注し、《融》ではeについて「遊楽 アソブ時ノ楽ゾ」と注し、松虫ではfについて「遊楽ユウブ 遊デ音楽ヲ奏シ、遊デ舞ヲマウ事也」と注する。文字面に沿って言い和らげているだけの感じもするが、「楽」を音楽の意に解している点は3例の注に共通する。だが、例外もある。《松虫》のgの「花鳥遊楽瓊筵」について、「花ヲフミ鳥ニシタガツテ遊楽時ハ、瓊筵ヲシキナラベテ…」と説明しているのは、項目での振仮名のように「イウガク(ユウガク)」と謡われていた「遊楽」を遊び楽しむ「ユウラク」と同一視した解釈になり、a・e・fでの同書の解釈とは異なる。前後が漢語なので遊楽をも漢語本来の語義に沿って説明してしまったのであろうか。注釈の担当者が複数だったためにこうした例外も生じたものと推測され、この例があるからといって、謡曲の「ユウガク」は「ユウラク」と同意にも使用されていたとは言えない。謡曲の「ユウガク」は前述のように歌舞・音楽と関連し、しいて全体に通ずる解釈を求めるなら、「歌舞の遊び」と言えば全用例に適合するようと思われる。

謡曲の「遊楽」の用例を世阿弥伝書のそれと比較すると、伝書の分の過半がそうだった猿楽能を意味すると解される用例が、謡曲には一つもないことがまず目につく。これは、その「遊楽」の語を含む部分が神や天女や亡霊(公家や采女の)やらの歌う文句であり(地謡の所もそれに含めて考えられる)、〈籠祇王〉のシテが白拍子で若干近いものの、猿楽の芸人がシテの曲が皆無なのであるから、当然視していいことであろう。猿楽能を対象とした論書での用例なるがゆえに世阿弥伝書の「遊楽」は猿楽能を具体的には意味することになるのであり、猿楽能を対象としない文の中の「遊楽」に、猿楽能を意味する用例が現れるはずはないのである。もし、世阿弥が父観阿弥をシテとする能を作っていたとすれば、その台本には猿楽能を意味する「遊楽」も用いられる可能性があるであろう。

### 【7「遊楽」の語を含む謡曲の成立年代】

世阿弥と前後する時期に作られた曲でなんらかの形で「遊楽」の語を含む謡曲は、第5項の甲グループに並べた八曲——〈融・逢坂物狂・采女・源太夫・吉野・吉野琴・籠祇王・松虫〉——だけである。そしてこの八曲には、世阿弥の活躍期に先行すると思われる曲が一つも含まれていない。もっとも、〈源太夫〉には少々問題があるろう。早くから金春の専用曲だったらしいこの曲は、「サシ・クセ」の部分が『五音(下)』に「熱田 亀阿曲」として掲出されている曲舞謡とほとんど同文であり、世阿弥の先輩で音曲の達人だった田楽新座の喜阿弥(≡亀阿)の作曲と考えられる。その「クセ」の末尾の文句が『申楽談儀』第9条に「闌けたるかゝり」の例(明記していないが喜阿が謡ったのであろう)として引用されてもいる。従って、「遊楽」の語が現れる後場を含む〈源太夫〉の全曲が喜阿弥時代にすでに存在したのならば、世阿弥に先行した作品ということになる。が、そうではなく、喜阿弥作曲の独立の曲舞謡〈熱田〉が先に成立しており、その曲舞に基づいて能に仕立てた作品が〈源太夫〉であると考えられる。『世阿弥 禪竹』補注一三一にす

にそのことを主張しているが、今はより強くそれを確信している。理由は後に言及することになる。

世阿弥に先行する曲は「遊楽」を含む八曲に含まれないが、ほとんどは世阿弥の晩年には成立していた曲らしい。

〈融〉は応永三十年奥書の『三道』に古名〈塩釜〉の名で老体能の模範曲の一つに挙げられている。『音曲口伝』にも見えることは後述する。〈采女〉は前場の「語り・サシ・下ゲ哥・上ゲ哥」が『五音』所収の〈飛火〉と一致し、それとの関連が考えられる曲である。〈逢坂物狂〉は『三道』が遊狂能の模範曲の一つとする〈逢坂〉と同曲と考えられ、『申楽談儀』によればそれは世阿弥作である。〈吉野〉は「クリ」の部分が『五音』の〈敷島〉と一致し、世阿弥から禅竹に相伝した能本の目録と考えられる『能本卅五番目録』に曲名が見える〈吉野西行〉の、ワキを西行から貫之に変更した曲と考えられ、原形は世阿弥時代に成立していた。〈吉野琴〉は、『五音』が元雅作曲とする〈吉野山〉と同曲である。〈松虫〉は世阿弥伝書には見えず、成立年代を示す明証もないが、世阿弥時代に謡われた祝言謡を集めた『四季祝言』（観世文庫本は「四季謡」とも題する）の「九月九日」の謡と共通する文句があり、〈松虫〉の形が先行するだろうと言われている。〈籠祇王〉も世阿弥伝書に見えない曲であるが、元雅の作品である可能性が強いことは後述する。

このように、「遊楽」の語を含む八曲はいずれも世阿弥とほぼ同時代の作品と考えられる。となると、謡曲の「遊楽」と世阿弥伝書の「遊楽」と、どちらが先行しているかが問題となろう。

#### 【8 伝書の「遊楽」と謡曲の「遊楽」の先後関係】

世阿弥伝書の「遊楽」の最初の用例が応永二十八年の『二曲三体人形図』であることは前述した。「遊楽」の語を含む謡曲八曲でそれに先行する可能性が考えられるのは、〈融〉だけ、または〈逢坂物狂〉を加えた二曲であろう。

〈融〉が『三道』の模範曲に〈塩釜〉の名で含まれることは前述したが、その模範曲の作者を記した『申楽談儀』第十



六条は〈塩釜〉を「世子作」と明記している。その世阿弥作の〈塩釜(融)〉が、応永二十六年六月奥書の『音曲口伝』にすでに引用されているのである。具体的に言えば、全六ヶ条の同書の記事の後の、第五条の祝言・ばうおく(音曲の二大別)の説を補う形の例曲の中に、「祝言」の小謡(足引山)と「ばうおく」の〈小町(関寺小町)〉との間に、「しほがま」と題し、「サシ・下ゲ哥・上ゲ哥」の部分(みちのくはいづくはあれど……ちかの浦わをながめむや)と、「語り・下ゲ哥・上ゲ哥の部分(そもそもこの塩がまと申すは……ねをのみなくばかり也、く)とが引用されている。それが〈融〉の前の文句と一致する(語りに小異はある)ことが、〈塩釜〉＝〈融〉であることの明証でもある。ちなみに、世阿弥伝書で能の曲名が初めて現れるのがこの「小町」と「しほがま」である。それ以前の例は『花伝』奥義の「静が舞の能、嵯峨の大念仏の女物狂の物まね」だけで、それは筋書を略記した曲名以前の形と言うべきものであろう。

応永二十六年の『音曲口伝』に〈融〉が引用されており、その〈融〉に「遊楽」の語が含まれているのであるから、世阿弥は能楽論書の中で「遊楽」の語を使用する以前に、自作の謡曲の中で「遊楽」の語を使用していた、と一応は考えられる。が、そうは言い切れない。なぜなら、『音曲口伝』の応永二十六年六月の年記が今見られる形の『音曲口伝』が成立した際のものであるか否かに、大きな疑問があるからである。

『音曲口伝』の六ヶ条の記事は、前半の四ヶ条(一調・二機・三声、音曲の習ひやう、曲に訛る事、声をつかふ事)が基礎的な技術論または稽古論であるのに対し、後半の二ヶ条(祝言・ばうをくに分目を知る事、曲舞と只音曲との分目を知る事)は音曲の本質に関わる論で、全体が同時に著述されたとはとうてい考えられないほど論の質に幅がある。第四条の内部にも、「声をつかふ事」と言い出す異質の二つの見解が同居し、後の分は『風曲集』になって初めて具体的に説かれている「横・主・相音」説を整理したかのような文言なのである。そうしたことと、『花鏡』の論と重なり合う記事が前半部だけであることなどから、『音曲口伝』の後半部や第四条の一部が後に増補されたであろうことがお

のずと推測される。そのことについては、『世阿弥禅竹』の補注四四や同書の『音曲口伝』の解題にかなり詳細に言及しているが、同書の段階では、解題の中で、

六ヶ条が均質でない点は、前半が以前からまとめられていた論であり、後半が奥書の応永二十六年当時の著述であると考えらることで説明が可能と思われる。

と言い、補注四四で、

それにしても、A(『音曲口伝』)の現在見られる形は奥書の応永二十六年六月には成立していたはずである。

と述べているなど、どちらかと言えば応永二十六年奥書を最終成立年時と見なす方向に傾いている。だがこれは、いささか不徹底な態度であった。「横・主・相音」説の混在を問題点として指摘している補注の論旨の流れとしては、「応永二十六年奥書が現形成立の年時を示すとは考えられない」との方向に論を導くのが自然であった。補注の末尾に「同書奥書が現形成立の際のものであるか否かの問題」の存在を指摘しており、「否」の立場に傾きかけてもいたが、当時としては革命的な説を提示することに自信を持てず、退却してしまったのであろう。今はもちろん「否」の立場である。第六条末尾に、

曲はあらはれたる文なれば、有文の文なり。声は無色なるに文をなせる所、是、上手の妙音成べし。無文の文なり。此位を妙所と申すなり。

と、『花鏡』の増補記事になって初めて体系的に説かれている「無文の文」や「妙所」の語を駆使した論を展開していることだけでも、『音曲口伝』後半部は応永二十六年段階の説ではないと主張できる。応永二十年代の後半になって改訂増補した形に相違ない『風姿花伝』が第三の奥書に応永七年の年記を残している例を見ても、改訂増補した後、最初に形が成立した際の奥書の年記を残すことは十分あり得る。後代の能楽伝書の奥書にもそうした例が少な

くない。応永二十六年六月は『音曲口伝』の最初の形が成立した年時であり、現在見られる形の『音曲口伝』はその後に増補改訂されたものと考えねばなるまい。

その『音曲口伝』の、本体部分の記事の後に、第五条の説の具体例として付記されている中に、〈塩釜〉の記事が含まれているのである。『音曲口伝』だけに基づいて〈融〉(塩釜)が応永二十六年段階にすでに成立していたとは言えないことになるし、〈融〉に「遊楽」の語が含まれているからといって世阿弥伝書の「遊楽」よりも謡曲の「遊楽」が先行していたとも言い切れないことになるのである。

なお、『音曲口伝』の伝本に本文の後の「祝言」や「ばうをく」の例示を持たない本があることから、この例示はないのが古い形であろうとの見解もあるが、その説が妥当でないことについては『世阿弥禅竹』補注三五に述べた。本来あったものを観世宗節筆卷子本(観世文庫蔵)などが省略したのである。

右に『音曲口伝』だけに基づいて〈融〉が応永二十六年六月段階にすでに成立していたとは言えない由を述べたが、それは〈融〉が応永二十六年以後の成立であると主張していることではない。応永三十年二月段階で〈塩釜〉は世阿弥が「近来押し出だして見えつる世上の風躰」(近年世間で好評を博しているように見える能)の一つに加えている作品である。「近来」(『日葡辞書』は「Qinrai」を「Chicai coro」と言い替えている)は幅のある語であり、しかもここは「押し出だして見えつる」の副詞として使用されていて、曲の成立年時についての限定でもないが、模範曲として列举された諸曲は『三道』奥書の応永三十年二月よりは数年前に作られていたと考えるのが常識的な把握であろう。その「数年前」を具体的に把握することは〈塩釜〉については不可能であり、応永二十六年まで溯るか否かも、『二曲三体人形図』より前であるか否かも、判定不能なのである。その点は同じく『三道』が模範曲に加えている〈逢坂(逢坂物狂)〉も同様で、これまた応永二十六年以前の成立かも知れず、二十八年以後に作られているのかも知れない。

ということは、〈融〉に「遊楽」の語が含まれているからといって謡曲の「遊楽」が能楽論書の「遊楽」に先行するとは言えないし、同時に『二曲三体人形図』の「遊楽」が〈融〉や〈逢坂物狂〉に先行しているとも言えないということである。言えるのは、応永二十八年七月奥書の『二曲三体人形図』以後の伝書に「遊楽」の語が多用されるようになるのとはほぼ前後する頃から、世阿弥は自作の謡曲の中にも「遊楽」の語を用いているということである。それを確認するだけで今は十分であろう。

## 【9 「遊楽」世阿弥造語説の再確認】

〈塩釜(融)〉も〈逢坂(逢坂物狂)〉も、『申楽談儀』に「世子作」と明言されており、確実に世阿弥作と言える能である。その両曲に「遊楽」の語が含まれ、それに先行すると思われる「遊楽」の用例は他の謡曲にはない。となると、謡曲に「遊楽」の語を使用し始めたのは世阿弥であると考えざるを得まい。

第一節では、世阿弥伝書に多出する「遊楽」の語が世阿弥の造語であろうことを論じつつも、謡曲の「遊楽」との前後関係が未確認なことを理由に、断定を保留してあった。前後関係についての考察は「明言できない」という曖昧な結論になったが、使い始めたのが世阿弥であるということならば、先後はどちらでもいい。どちらでも、「遊楽」世阿弥造語説の妨げにはならず、むしろその有力な傍証になると考えられるからである。応永二十八年頃から顕著になった世阿弥の造語癖の所産の一つであり、彼の「遊」字好みの現れの一つでもあるのが、「ユーガク」と読む「遊楽」であると断定していいであろう。

世阿弥の造語であるのなら、それが造り出される場合は、謡曲であるよりも能楽論書であるのがふさわしいと言えよう。前節で触れたように、舞歌二曲を重視する彼のある時期からの姿勢が、「遊」字を使って多くの新語を使用した

基盤であると考えられる。その舞歌重視説を展開しているのが『二曲三体人形図』や『遊樂習道風見』などの伝書なのである。それらの伝書の中で、「遊風」「遊舞」などと一緒の使われ出した「遊樂」を、後に自作の謡曲にも使用するようになったと推測していいのではなからうか。伝書では「遊樂」が多くの書に見えるのに、世阿弥作の謡曲にはさほど多くはない——〈融〉〈逢坂物狂〉と、〈采女〉〈吉野〉ぐらいか——ことも、「遊樂」が世阿弥にとって謡曲よりも伝書で使いやすい語だったことを思わせる。しいてどちらが先かを詮索しなくてもいいことであろうが、やはり気になるので、自信のない推論を添えておく。

なお、「遊樂」を含む謡曲としては恐らく最も早い時期の作品と考えられる〈融〉は、「御酒宴の遊舞」「うけたりうけたり遊舞の袖」の形で「遊舞」の語をも2例含み、伝書には用例のない「御遊」も1例ある。世阿弥の「遊」字好みが反映している曲と言えよう。また、謡曲にさほど用例が多くはない「舞歌」の語が、〈采女〉〈源太夫〉〈吉野〉〈吉野琴(2例)〉には含まれている。舞歌重視と「遊樂」との縁を象徴しているかのようなのである。

### 三 「ユーラク」「ユラク」について

#### 【10 「ユーラク」と世阿弥の「遊樂」との関係】

さて、「遊樂(ユウガク)」を造語するに際して、世阿弥は、言葉としては先行していた可能性のある遊び楽しむ意の「ユーラク(遊樂)」を意識していたであろうか。知っていたのならその転用ということになる。

この点は実は明確には把握できないが、知らなかった可能性の方が強いのではなからうか。丁寧に探索した上で言っているわけではないので気がひけるが、第一、世阿弥当時に「ユーラク」の語が世間に通用していたことの明証

を求められない。世阿弥・禅竹・禅鳳らの能楽論書にも、室町時代前半に作られた明証のある謡曲にも、その用例を見出だせないのである。『文明本節用集』や『日葡辞書』には採録されている語であるが、辞書類に採用されているからといって世間一般に通用していたとは言えない。漢文体の固い文章にのみ現れる、当時の文語的な言葉だったかもしれないであろう。

などと「ユーラク」の語の普及度を疑問視するのは、遊び楽しむ意味の「遊楽」を「ユーラク」ではなくて「ユীগク」と言っているらしい例が謡曲に見られることが、一つの理由である。「遊楽」の用例として先に列挙した中の松虫のqがそれである。(《花軍》のrはqからの借用と思われるので、今は無視する)

(シテ) 朝に落花を踏んで相伴って出づ、(地) 夕べには飛鳥に随つて一時に帰る、(シテ) しかれば花鳥遊楽の瓊蕊、  
(地) 風月の友に誘はれて、春の山辺や秋の野の、……。

の「花鳥遊楽の瓊蕊」は、「花を愛で、鳥の音に耳を傾けて遊び楽しむ宴席」といった意味のはずで、この「遊楽」は「ユーラク」と読むのが自然である。『謡抄』が見出し語には「イウガク」と振仮名を添えていながら注では「遊ビ楽ム」と言い替えていることもそれを思わせるし、国民文庫本『謡曲全集』上巻(明治44年)や日本名著全集『謡曲三百五十番集』(昭和3年)がこの「遊楽」に「いうらく」と振仮名を添えているのも、誤った校訂ではあるが、意味の上からは「ユーラク」と読みたい用例であることを示している。だが、各流ともにここは「ユীগク」(実際にはイ・ウ・ガ・ク)と謡っており、『謡抄』の本文の振仮名が文禄四年(1595)にもそうだったことを示しているから、それが《松虫》の作られた時からの読み方・謡い方であったと考えざるを得まい。《松虫》の作者については次節に言及するが、誰にもせよ、遊び楽しむ「ユーラク」の語が作者の念頭になかったがゆえに、そう読むのが自然な「遊楽」をも「ユীগク」と読ませたものと解される。それは《松虫》の作者だけのことでなく、世阿弥を含む室町初期の能役

者にはば共通する言語感覚だったのではなからうか。作者は「ユーガク」と読ませるつもりで「遊楽」と書いても、「ユーラク」が当時一般に通用していたのであればそう謡い替えることが想定されるのに、そうはならなかった。そのことも、「ユーラク」の語がさほど広く使用されていなかったことを暗示しているように思われる。

右に述べたことは、「ユーラク」が世阿弥にそれを転用して「ユーガク」と読ませる新語を造り出させるほどに広く使われていたわけではないとの見解の、傍証的なことの指摘に過ぎない。繰り返しになるが、「ユーラク」または「ユラク」と読む「遊楽」の語を世阿弥が知っていたか否かは、明確ではない。膨大な時間を費やして世阿弥時代の言語資料を広く調査すれば明確にできるかも知れないが、それほど力を労して解明しなければならない問題ではあるまい。世阿弥の「遊」字多用の時期・実態からは、「ユーラク」を知らなくても「遊楽(ゆうがく)」を造語できたと思われる。そのことだけを理由に、「ユーラク」の転用ではないと考えておきたい。

# 【11 「ユーラク」と「ユラク」】

先に、室町時代前半に作られた明証のある謡曲に「ユーラク(遊楽)」の用例を見出だせない由を述べたが、室町時代後半の作品らしい曲には、それがある。第5項の謡曲の「遊楽」の用例の末尾に掲げたy(豊干)とz(身延)で、共に遊び楽しむ意味に相違ない用法である。両曲とも室町時代の記録——演能記録・作者付・謡本など——に名が現れず、〈豊干〉は、細川幽斎の三男の妙庵玄又旧蔵本で過半の曲に慶長三年(1598)の校合識語があり、それ以前の書写に相違ない松井文庫蔵の五番綴三百番本(通称、五番綴松井本)に含まれているのが、年代を特定できる記録としては最も古らしい(より古らしい謡本もある)。(身延)は明暦三年(1657)刊の観世流外百番謡本に含まれるのが、最古の記録のようである。が、両曲とも江戸時代になってからの新作とは考え難く、明証はないが室町末期には成立していた曲

の可能性が強かろう。その両曲に「ユーラク」または「ユラク」と発音される「遊楽」の語が含まれているのである。本稿の論旨とは縁が薄い「遊楽」に関わることなので、ついでにその用例について検討しておこう。

〈豊干〉の y は、本によって「ゆふらく」「ゆらく」「遊楽」の三種に書かれていて、「ユーラク」「ユラク」のいずれが本来の形かに迷う用例である。y の項には仮名書きの用例を優先し、上杉本の「ゆらく」と番外三百番版本の「ゆふらく」のみを掲出したが、五番綴松井本は「遊楽(ゴマ四つ)」、観世文庫(四〇六)の室町末期筆十一行本は「ゆうらく」、同(四〇五)林垣玄能署名本も「ゆうらく」、同(四四八)観世忠親筆「ぶかん」は「遊楽(ゴマ四つ)」である。この曲は宝生大夫だけが元禄五年以前から所演曲に加えており、明治二十六年前後に廃曲にされるまでは宝生流の演目の内だったが、同流の最初の版行謡本たる寛政十一年(1799)外百十番本以来の宝生流謡本は「遊楽」でゴマ点が四つの形である。ゴマ四つだけでは「ユーラク」か「ユーガク」か判定できないが、仮名書きの分を参照して「ユーラク」と認定してよかろう。明治四十三年千葉常樹刊行の本(通称、宝生流盛岡版)が「楽」に「ラ」の振仮名を添えているのも、右の推定を裏付ける。〈豊干〉の場合は「ユーラク」が優勢だったと言えるであろう。

一方の〈身延〉は、現在の観世流の所演曲であるが、江戸時代の観世大夫はこの曲を演目に加えておらず、明治維新後の混乱期にいつからともなく別能から所演曲に成り上がったらしい。ただ、謡本としては、観世流の最初の外百番版本たる明暦三年本以来、版本の外百番本には大かた含まれている。上杉本に先行すると認められる古い写本は伝存せず、観世流の版本がこの曲を代表していると言えよう。その版本で最も早い明暦三年本はこの所が「ゆらく」であるが、それに次ぐ天和三年(1683)山本長兵衛本以後の諸本はすべて「遊楽」で、ゴマが三つである。これも「ユラク」と謡われたと解してよかろう。「ユガク」でないことは、能研福王系五百番本が「楽」に「ラク」と振仮名していることから類推できる。



「ユーラク」が優勢だったらしい〈豊干〉の用例も、「ユラク」が優勢だったらしい〈身延〉の用例も、共に遊び楽しむ意であることは「遊楽」の字を当てた本が多いことから明確で、「ユーラク」が詰まって「ユラク」になったことは、火を見るごとくに明らかである。「遊山(ユサン)」「遊行(ユギョウ)」の例を参照しても、「ユーラク」が「ユラク」になる音韻変化は自然である。だが、〈身延〉の「ユラク」に佐成謙太郎氏著『謡曲大観』は「愉楽」の字を当てた。底本に用いた観世流謡本は檜書店の昭和版も観世流改訂本刊行会本も「遊楽」を振仮名で「ユラク」と謡わせる形だったのに、佐成氏が敢えてそれを捨てて「愉楽」を採用したのは、この用例が〈身延〉冒頭の「サシ・下ゲ哥・上ゲ哥」と続く所の「上ゲ哥」の中で、

「上ゲ哥」(地) 一念三千の花薫じ、一念三千の花薫じ、ガニシイゲンシヨオジヨオコオミヨオシン 我爾時為現清浄、光明身ユカウエの床の上に、一心三観の月満てり。シンネンザン フウスイ 衆生のユラクも今ここに、身延山の風水も、誦誦の声添えて、自然の靈地なりけり。ジネン

とある前後の文が、霊場身延山の功德・風致を礼讃した内容であり、そんな所に「遊楽」の語はそぐわないと考えたためであろうか。それならば「愉楽」とても大差ないであろうし、第一「愉楽」などという言葉がこの曲が作られた頃に通用していたかどうか疑わしい。写本や版本の多くが採用してきた「遊楽」の文字を退けてまで「愉楽」を当てる理由はないと言ってよからう。『謡曲大観』の〈身延〉には校異に「古謡本 (元禄八年本)」が使用されており、それが「愉楽」と漢字書きだったのかとも想像して調査しようとしたが、佐成氏の言う「元禄八年本」の実体が不明確である。他曲の校異に使用している「古謡本」が光悦本(実は「光悦流書体古活字半紙本」〔日本古典文学全集〕『謡曲百番』所収)で、光悦謡本ではない)とか貞享三年本(番外三百番本)とか版本ばかりなので、写本とは考えられないが、〈身延〉を含む元禄八年の版本は伝存していないのである。『謡曲大観』は「元禄八年本」を多くの曲の校異に使用しており、〈身延〉が含まれる第五巻では〈松山鏡・三山・身延・六浦・室君・望月・夜討曾我・弱法師・雷電・龍虎・輪蔵〉がそ

うであるが、これらの曲すべてを含む版本は、元禄三年山本長兵衛刊の外組本(百番本と三十番本の二種で計百三十番)以外には存在しない。校異に掲出されている本文も同書と合致する。「元禄八年本」は多分「元禄三年本」の誤りであろう。その元禄三年本の〈身延〉の問題の箇所は「遊楽」にゴマ三つである。

それはともあれ、〈身延〉の「遊楽」を「愉楽」にしたのは佐成氏の行き過ぎた改変である。然るに、現行観世流謡本の主流たる大成版(昭和15、18年、檜書店刊)がそれを採用している。『日本国語大辞典』が「愉楽」の項に「大観本身延」として用例に挙げていることも前述した。「犬影に吠ゆれば…」の諺ほどでないことは、『広辞苑』が「ゆく(遊楽)」の項に同じ〈身延〉を用例に挙げている事実から知られる。大成版が旧本の「遊楽」に戻すことを勧告しておきたい。大成版が編纂された当時は、古写本・古版本の文字遣いまで調査した本文校訂がほとんどなされていなかった。今は事情が変わっている。

以上は脱線に近いが、以前から気にしていたことなので、ついでに言及した。〈豊十〉も〈身延〉も、早くとも室町後期に成立した能と考えられる。両曲に「ユウラク」「ユラク」の用例があっても、「ユウラク」の語の世阿弥時代の普及度を疑問視した前述の論に影響はないはずである。

#### 四 「遊楽」の語を含む謡曲の作者

さて、「ユウガク(遊楽)」の語を含む室町時代前半成立の曲として第5項の甲グループに並べた八曲——〈融・逢坂物狂・采女・源太夫・吉野・吉野琴・籠祇王・松虫〉——のほとんどが世阿弥時代から存在した曲であることは、第7項にすでに言及した。世阿弥が造語したと考えられる語だけに、それを謡曲の中に持ち込む作者としては、世阿弥、

またはその周辺にいて世阿弥の影響を受けた人物を考えるのが自然であろう。現に、〈融(塩釜)〉〈逢坂物狂(逢坂)〉は世阿弥自身が自作の由を明言している曲であるし、〈吉野琴(吉野山)〉は『五音』によって世阿弥息男の観世十郎元雅作曲が判明している曲である。「遊楽」を文中に含む他の曲についても、世阿弥や元雅の関与を想定するのが自然であろう。また、世阿弥の女婿で世阿弥伝書の多くを相伝された金春禅竹も、自己の能楽論書に「遊楽」の語を1例のみながら使用しており、「遊楽」を含む曲の作者である可能性が考えられる。八曲の内、確実に世阿弥作の〈融〉と〈逢坂物狂〉を除く六曲について、その作者を考えてみよう。

## 【12 〈吉野琴(吉野山)〉をめぐって】

〈吉野琴〉は、吉野の花見に来たワキ紀貫之の前に現れた女人(シテ・ツレ)が、天武天皇が吉野へ来た際に天女が天つて五節の舞を奏でた故事を語り、琴を貫之に渡して消え失せ、後場では天女が出現して昔の舞を再現して見せるといった女体の能で、後代の分類なら〈鶉羽〉や〈箱崎〉と同じく脇能に加えるのが無難な曲である。室町期の演能記録は残されていないが、細川十部伝書の『妙佐本慶長仕舞付』に形付が記載されている(「ワキ能」と明記)から、室町末期までは細々ながら演じ続けられていたと認められる。が、室町末期以前の古写謡本は伝存せず、江戸時代以降にはどの流儀も〈吉野琴〉を演じていない。慶長頃に廃曲になったまま現在に至っているのである。

その〈吉野琴〉の古名が「吉野山」であったことは、世阿弥晩年の音曲伝書『五音』から知られる。観世文庫蔵の宗節筆に相違ない『五音(上)』は、七世観世大夫元忠が家督を養子の三郎元尚に譲って宗節と称した後の天正初年頃に、兄十郎大夫が所持した越智観世家伝来本から抄写したと推定されている本(通称「宗節本」)であるが、その「幽曲」の条の冒頭と推測される位置に、

## 吉野山 元雅曲

指 イニシエノカシコキ人ノアソヒケン リヤク

と、わずか一句だけ抄写されている〈吉野山〉の「サシ」の文句が、〈吉野琴〉前場のシテ・ツレ登場の「一セイ」(花の名高き吉野山、げに雲水のながめかな)に続く「サシ」の「いにしへのかしこき人の遊びけん、吉野の河原見るたびに、花の名に散る朝嵐、滝の白糸くりかけて、……」の初句と一致しているのである。この曲が元雅の作曲であることも右の記事から判明する。『五音(上)』には完本が伝存せず、宗節書写本は言及する47曲の内46曲について、またまった一謡——「サシ・下ゲ哥・上ゲ哥」とか、「クリ・サシ・クセ」とか——の初句だけを引用している。もう一本、宗節の養子で十世観世大夫の元尚が父とは別に『五音』の上・下巻の一部を抄写した『五音ぬき書』も観世文庫に伝存し(通称、元尚本)、本文わずか四丁の中に、さいわい〈吉野山〉が左の形で抄写されている。(改行は底本のまま。濁点を付加し、句間を空けた)

一 吉野山 付節曲舞  
元雅曲

いにしへのかしこき人のあそびけん <sup>上</sup> 雪とのみあや

またれゆく白雲の く たえぐかゝる山のはの 上にかす

ミのひまみえて ほのぐとあくる夜の かねの御たけの

春のそら げにや時もはる 所も花の名にしほふ よし

のゝ山ハたぐゐなや く

宗節本が「サシ」の一句だけだったのに対し、元尚本は「サシ」の後の「下ゲ哥」(一句だけ)に続く「上ゲ哥」の全文を引

用しており、それが〈吉野琴〉の「上ゲ哥」とほとんど同文（「かねの御たけの春のそら」が「かねの御たけの松の風」になる点のみ異なる）であり、〈吉野山〉が〈吉野琴〉の古名であることがいっそう明確である。元尚本が曲名下に書き添えた「付節曲舞」がいかなる意味合いなのかやや疑問で、節曲舞（クセマイ）を新たに付加した意と解せなくもないが、底本には節曲舞の文句も添えられていた（それを省略した）の意に解するのが穏当であろう。いずれにしても〈吉野山〉には曲舞があったことになるが、〈吉野琴〉には天武天皇の吉野臨幸に際して天女が現れて舞歌を奏した由を物語る「クリ・サシ・クセ」があり、〈吉野琴〉が〈吉野山〉と同曲であると考える上の支障は何もない。場所が同じく吉野山の他曲―〈吉野西行〉や〈吉野静〉や〈吉野天人〉など―との混同を避けて、〈吉野山〉が〈吉野琴〉と呼ばれるようになったのであろう。大永四年（1524）奥書の『能本作者注文』には世阿弥作の協能の中に「吉野琴」の名で見えるから、それ以前に〈吉野琴〉と呼ぶのが普通になっていたものと解される。同書の記事がこの曲に関する最古の記録である。

さて、『五音』は〈吉野山〉を「元雅曲」とする。作曲家・節付者が観世十郎元雅であるとの意味である。『五音』の「曲」をどう受け止めるべきかについては諸説あるが、世阿弥当時は能役者が作詞・作曲を兼ねるのが当然視されていたのだから「曲」は同時に「作」をも兼ねるものと解し、作曲家即作者と見なす能勢朝次博士説は、近年は基本的には採用されていないと言えよう。音曲の達人ではあったが「文盲」と世阿弥に批評されている喜阿弥（『五音』では6曲の作曲者とされている）のような人物もいるし、同じ『五音』が、〈松風〉のシテ登場の「一声」の後の「サシ」を「亡父曲」とし、ワキとの「問答」後の「サシ」を作曲者名なし―それは世阿弥作曲を間接的に意味すると解されている―で掲げている例を参照しても、「曲」を一律に「作」と見なすのは無理と考えられるからである。が、『五音』が「亡父曲」とする〈自然居士〉が『申楽談儀』では「観阿作」と明記されているから、『五音』の「曲」が「作」でもあるケースも確かに存在している。人により、また曲によって、傍証を求めて判断しなければならないのである。〈吉

野山〉の場合はどうであろうか。

『五音』が「元雅曲」としているのは、記載順に、〈松ガ崎〉〈吉野山〉〈盛久〉〈弱法師〉〈隅田川〉〈歌占〉の六曲である。〈松ガ崎〉は『五音』掲出の文句と『申楽談儀』に引用されている部分以外は詞章の伝わらない散佚曲なので、今ははらずして考えざるを得ない。現行能でもある〈盛久〉〈弱法師〉〈隅田川〉〈歌占〉の四曲の場合は、元雅作と考えるのが現今の通説であり、〈弱法師〉について曲舞部分は世阿弥の作である(『五音』がその根拠)との留保条件がつくのを除けば、異論のあることを聞かない。『五音』に「元雅曲」とされているのが最大の拠り所であるが、安易に「曲」Ⅱ「作」説を採用しているのではなく、人間の悲哀を主題とする点や、世阿弥の舞歌幽玄能と観阿弥時代の劇能の両特色を融合した新境地を開拓している点が四曲に共通し、かつ『申楽談儀』の〈隅田川〉についての世阿弥と元雅の論争の記事からも、元雅が能の演出について父と異なる意見を持つ、能を作って当然の役者と考えられることなどを勘案して、四曲の作者を元雅と推定しているのである。世阿弥自筆能本の『盛久』に文句の訂正がすこぶる多い事実から、四曲ともに詞章の細部には世阿弥の補正が加えられている可能性が強いと思われるし、世阿弥から能作虎之巻とも言える『三道』を相伝されている観世七郎元能が十郎元雅の演じる能の蔭の作者であったケースなどが必ずしもあり得ないことではないなど、若干の留保条件が伴うことを顧慮しての上でならば、世阿弥が「元雅曲」と明言している現行能四曲を元雅作と見なす通説は、容認されて然るべきであろう。

現在能で現行曲でもある右の四曲と同じく『五音』に「元雅曲」とある〈吉野山〉は、脇能風の作品だけに、人間の悲哀を描いてもいないし、世阿弥の歌舞能の形式にほぼ合致した構造でもあって、他四曲とは作風が異なる。が、同じ作者が同じ傾向の作品ばかりを作るはずはない。「物数を尽くす」のは花を極める基盤であり、そのためにも多種類の自作の能を用意する必要があった。一座の棟梁であった元雅が祝言の要素の濃さが不可欠の脇能を作らないはず

はない。〈松ガ崎〉も散佚曲ながら『五音』の「祝言」の項に加えられていることから脇能だったろうと推測されるし、それらの脇能が現在能の他曲と趣を異にするのは当然のことである。ことに〈吉野山(吉野琴)〉は、天女をシテとして登場させるという、世阿弥の作品にはない大きな特色を持っている。近江猿楽の名人犬王の得意芸だった「天女舞」を大和猿楽に導入したのは外ならぬ世阿弥であったが、世阿弥の天女の具体的な姿は、〈鶴羽〉や〈海人〉の龍女、〈箱崎〉の神女、〈当麻〉の菩薩などであって、純粹の天女を世阿弥はなぜか自作に登場させていない。犬王の天女がそうだったのを踏襲したのか、本家の形に遠慮したのか、あるいは別の理由なのか、よくはわからないが、世阿弥作と考えられている能にシテ天人の曲が一つもないのは事実である。世阿弥の天女のそうした限界を、〈吉野山〉は気軽に飛び越えているかに見える。吉野山に天女が天下って天武天皇の前で舞ったという話は、「五節」の起源伝説の形で『源平盛衰記』巻一にも見えるが、元雅が依拠したのは父から口伝された秘伝であつたろう。永享五年(1425)奥書の世阿弥最後の能楽論書『却来華』に、

一、舞に左右左／＼あり。これを右左右／＼とかなづる在所あるべし。秘伝也。〈是は、清見原の御時、吉野山にて、神女あまくだりて、五たび袖をひるがへし／＼いれき也〉

とある。その注記の記事をそのまま舞台化しているとも言えるのが〈吉野山〉である。舞の直前に「左右左」の語——それは通常の「五節」の起源伝説には出てこない言葉である——が反復して謡われる事実が、『却来華』の説を本説としていることを語っている。『却来華』は元雅が没した翌年に成立したが、同書の末尾には、「此一巻、是は元雅口伝之秘伝也」と明記されており、「左右左、右左右」の説も、五節の舞の来歴説も、元雅は生前に父から口伝されていた。それを舞台化した〈吉野山〉が元雅作である可能性は極めて高いと言えよう。しかも『五音』が「元雅曲」としているのである。同じく「元雅曲」の〈盛久〉〈弱法師〉〈隅田川〉〈歌占〉と同様に、〈吉野山〉は元雅作と考えていい

曲と信じる。

右に述べた〈吉野山〉作者元雅説は、実は旧説のむし返しである。昭和54年11月わんや書店発行の拙著『能楽史新考(一)』に収めた「世阿弥作の〈敷島〉と〈吉野西行〉の行方」は、卒業論文の一部を基礎に、かなり増訂して昭和28年9月発行の『国語』第二巻二、四合併号(東京文理科大学終結記念号)に発表した文字通りの旧稿だけに、昭和54年段階の眼で見ると不備が多く、『能楽史新考(一)』に再録するに際しては、本論が14頁弱なのに補説を18頁も添えている。その補説の「5〈吉野山(吉野琴)〉について」に、視点は若干異なる——〈吉野琴〉は世阿弥の伝書の文辞との関連が深いことの例に『却来華』の記事を持ち出している——が、右と同じ趣旨のことを述べているのである。かつ補説5は、続いて次のように述べてもいる。

もう一つ世阿弥伝書の投影に相違ない文句が〈吉野琴〉にある。初同前のシテとワキの掛合の左の文句である。

(ワキ) ……あまくだります天乙女の、  
(シテ) 人の目にこそ見えねども、  
天のちうかん地に通じて、  
(ワキ) まさしく  
こゝに清見原の……

諸伝本みな「ちうかん」とあるが、これは「てうかん」(調感)の誤写に相違なく、ここは『花鏡』「舞声為根」の、又云、時の調子とは、天人の舞歌の時節、天のてうかん爰に移りて通ずるおりを、時の調子とは申なりと、云々。

に基づくことが明瞭である。『花鏡』は世阿弥が元雅に相伝した秘書であった。世阿弥自身が自己の伝書の文言を自作の謡曲にかくもあからさまに用いている例はない。右の文言の一致は、〈吉野山〉が、作曲のみならず作詞も元雅の手に成ることを明示する現象と言えよう、その他、クセの中に「然れば神も感応の、証験まさにあらはれて」と見える「証験」も、世阿弥が『三道』や『習道書』に用いている「証見」と同語で、もとは禅林の用語



である。……〈吉野琴〉の詞章には元雅色が濃厚に現れているといつて可であろう。

これも、自身が言うのはおかしいが重要な指摘で、世阿弥の伝書の文言を曲中に生かしている点が、元雅作の大きな特色の一つである。後の考察にこの視点を活用することになろう。

さて、そうした特色を持つ元雅作の〈吉野山(吉野琴)〉に、「遊楽」の語が6例(同文の反復を数えれば7例)も現れる。誰の目にも使い過ぎと映じるはずで、ことに後場で「花の遊楽夜も更けて」の表現を三度(反復を加えれば四度)も繰り返すのは、耳に立つこと甚だしい。その内二つは「み吉野の」が上に添う点まで同じなのである。貞享四年(1687)の刊行で謡曲文の欠点をあげつらった書として著名な『奈良土産』が最も多く指摘しているのが、同じ言葉の近接する重出であった。同書の著者がもし〈吉野琴〉を読んでいたなら、よき鴨とばかりに論難したことであろう。そんな見え見えの欠陥に元雅が気づかなかったはずはあるまい。それでいながら敢えて「遊楽」を6度も7度も〈吉野山〉で使ったのは、世阿弥伝書の「遊楽」の初出例が『二曲三体人形図』の天女舞の項の「天女の遊舞……遊楽之大舞なれば」である事実が示すように、天女が「遊楽」を象徴するとも言える対象であり、〈吉野山〉がその天女をシテにした曲だったからではあるが、この語が彼のお気に入りという言葉だったからでもある。『二曲三体人形図』奥書の応永二十八年は、元雅が観世大夫になった前年らしい。世阿弥が新たに造語した「遊楽」の語を含む同書を相伝された直後の頃に〈吉野山〉が作られ、元雅としては初期の作品だったために、同一の文句を多用する欠陥が伴ったことをも、想定していいのではあるまいか。

いずれにせよ、元雅作と思われる〈吉野山(吉野琴)〉に「遊楽」の語が多出し、「遊楽」は彼の愛用語であったと考えられる。「遊楽」の語を含む曲で世阿弥作ではない曲には、他にも元雅作の曲が含まれているのではあるまいか。

## 【13】〈采女〉について

〈吉野琴〉に次いで「遊楽」の語が多出する曲は〈采女〉で、「クセ」末尾の「遊楽快然たる、采女の袖ぞ妙なる」、続く「裾グセ」の末句の「叡慮を受けて遊楽の」、曲末の「歌」の「遊楽の夜すがら」の3例に及ぶ。前の2例は昔の宮中で采女の歌舞についての形容に、末の1例は後シテ（采女の霊）の舞についての形容に使われており、「面白の遊楽や」（融・源太夫）などの単純な形ではなく、前後の文言にも変化があるので、重複感はほとんどないと言えよう。

この〈采女〉にも、世阿弥伝書と共通する文言が一句だけ含まれて入る。「クセ」の、「遊楽」の用例の直前の、今日もくればとり、声の文をなす舞歌の曲、拍子を揃へ、袂を翻して、遊楽快然たる、采女の袖ぞ妙なる

の傍線部で、これは『音曲口伝』の末尾部分の「……無色の文をのづから出曲す。これを「声あやをなす」と云り」や、『花鏡』一調「機三声論の注記「急尚上下、声成レ文」（『拾玉得花』の注にも転用）の、「声あやをなす」を、舞歌の形容に「声のあやをなす」と言い替えたものに相違ない。だがこれは、『音曲口伝』の用例が「毛詩云」と明言しているように、『毛詩』大序の「情発於声、声成レ文、謂之音」なる著名な文句に基づいており、それが世阿弥伝書と重なり合うことだけを根拠に、〈采女〉は元雅作かも知れないなどとは言えないであろう。世阿弥が自作の謡曲に使うことは当然あり得るし、著名な成句ならば他の作者が使ってもおかしくはないからである。その点は「遊楽」の語の使用にも言えることで、「遊楽」の多用も世阿弥能楽論書との文言の一致も、作者考定の一つの材料に過ぎない。〈采女〉の作者が誰かは、典拠・構造・詞章の全体的な特色の把握を通して、総合的な判断が必要であろう。

本稿の目的を逸脱するので深入りは避けるが、〈采女〉の作者については世阿弥説が近年は有力なように思われる。小西甚一博士「作品研究〈采女〉」（『観世』昭和43年9月号）の世阿弥の比較的初期の作品と見なす見解は、「遊楽」が世阿弥60歳前後の造語らしい点からも「比較的初期」の限定をはずす必要があるが、作者世阿弥説の例ではある。新

潮日本古典集成『謡曲集(上)』の伊藤正義氏の各曲解題も、『古今集』の中世注釈書たる『三流抄』系の理解が〈采女〉の本説と深く関わることや、世阿弥の創始と思われる語句や修辭が全体に散在することなどを理由に、作者世阿弥説に傾いた解題になっている。が、同解題が明言を避けていることが示すように、確実に世阿弥作とまでは言い切れない曲でもある。その〈采女〉に元雅が好む「遊樂」が3例も見え、やはり元雅作の特色らしい世阿弥伝書からの引用がある事実をどう評価すべきか、すこぶる悩ましい。どちらも世阿弥作説を否定する材料ではあり得ないし、全体的な曲柄や構造に元雅作を主張したい点を特に見出だせないものの、元雅作に非ずと積極的に主張できるほどでもない。〈采女〉と元雅の関係については明言を避けざるを得ないようである。

なお、右に「声あやをなす」が『毛詩』大序の著名な文句である由を述べたが、謡曲にはその投影が意外に少ない。『謡曲二百五十番集索引』で検した範囲では、〈経政〉の「クセ」に「律呂の声ごゑに、心声に発す、声文をなす事も、昔を返す舞の袖」と、より原文に近い形で引用されているのと、〈源太夫〉に〈采女〉と同じ「声の文をなす舞歌の曲」の形で見えるのと、〈鷺〉の「上ゲ哥」に「又は糸竹の、声あやをなす曲水の」とあるのと、4例だけである。後代の作品であることがほぼ確実な〈鷺〉は先行作品からの援用であろうから別扱いすれば、「声文を成す」を曲中に採り入れているのは世阿弥周辺の作者だけのように思われる。〈経政〉もまた作者考定——世阿弥作か否か、元雅作の可能性の有無の判断——に迷う曲の一つである。〈源太夫〉もまたそうで、同曲については後に考察する。とにかく「声文をなす」の文言の存在は、〈采女〉の作者を決定する手掛りにはならない。迷わせる種ではある。

#### 【14】〈吉野〉について

「遊樂」が2例現れる〈吉野〉は、室町末期までは金春流の所演曲であったが、江戸初期に廃曲になった。寛永十二

年(1635)奥書の大藏弥太郎虎時の『間の本』に加えられているのは、廃曲に仲間入りする直前の姿らしい。吉野に遊んだワキ紀貫之の前にシテ木守明神が出現する形のこの能が、『五音』所収の曲舞謡(敷島)を含みこみ、ワキが西行法師の旧形が世阿弥から禅竹に相伝した能本の目録たる『能本卅五番目録』の「ヨシノサイキヤウ」であろうことや、ワキを西行から貫之に変更するなどの大改訂を施したのが金春禅竹で、寛正六年(1426)九月の將軍義政南都下向の際の若宮祭後日能に初演したと推測される。そうしたことを詳述したのが拙著『能楽史研究(一)』所収の「世阿弥作の〈敷島〉と〈吉野西行〉の行方」で、〈吉野琴〉と同様に、再録に際して添えた補説が詳細である。

その旧稿に指摘しているように、〈吉野〉の後シテの舞の直前から末尾までの文言は、〈吉野琴〉とほとんど同文であり、〈吉野琴(吉野山)〉から借用した部分に相違ない。世阿弥が〈敷島〉を中心に〈吉野西行〉を新作した段階の移入とも、禅竹が〈吉野(貫之)〉の形に改訂した段階の移入とも考えられる——『能楽史研究(一)』では前者の可能性が大きいとしている——が、天女が舞う〈吉野琴〉のために綴られた文言であることは明確である。そして「遊楽」の語はその借用部分にのみ現れる。本来が〈吉野山〉の文言ゆえ、借用した〈吉野〉の分については格別吟味する必要もあるまい。世阿弥か禅竹か、どちらかの作品の「遊楽」の用例に数えていいことになるが、どちらとも断定は困難なので、その問題への立ち入りも省略する。なお、〈吉野琴〉には世阿弥伝書と共通する言葉は見えない。

## 【15 〈源太夫〉について】

〈源太夫〉には『能楽』の直後の「哥」に「シテ面白の遊楽や、(地)面白の遊楽や」と、「遊楽」の語が繰り返して謡われる。〈融〉が『早舞』の直後の「ロンギ」を「あら面白の遊楽や」と謡い出すのと似た形で、「遊楽」の最も単純な用法と言えよう。この〈源太夫〉が『五音(下)』所収の亀阿弥作曲の曲舞謡(熱田)に基づいて仕立てた能であろうことは第7項に

述べた。〈熱田〉とほぼ同文の曲舞を持つ〈源太夫〉の全体が亀阿弥時代からの詞章であり得ないことは、「遊楽」の語を含む一事からだけでも明白であろうが、世阿弥伝書の文言が明白に投影している事実もそれを裏付ける。「面白の遊楽や」で始まる「哥」〔中ノリ地〕かも〕の続く文中に、

……げにも妙なる御代のしるし、治世のこえは安楽にて、琴瑟は玉殿に、鉦鼓は庭上、宮商のぼりくだる時に声、あやをなす舞歌の曲、程時うつるか、はやあけがたにもなりぬれば、……（現行金春流謡本による）

とある傍線部がそれで、「治世のこえは安楽にて」は、『五音曲条々』第6条に「詩序云、治世之音、安以楽、其政和（宗節本振仮名）ヲサマレルヨノコエハヤスンジテモテタノシメリ ソノマツリゴトヤハラゲバナリ」と引用している『毛詩』大序の文句に基盤がある。『習道書』に同じく「詩序云、治世之音、安以楽」とあり、『六義』に「治れる代の声は安くして以てたのしむ」とあるなど、世阿弥は諸書でこの文句を引用している。『五音曲条々』冒頭に「祝言卜者、安楽音也。スグニ云タルガ、ヤス／＼トクダリテ、治声ナルカ、リ也」と言うなど、原文を和らげた形の用例も含まれる。一方「宮商のぼりくだる」云々は、『花鏡』第1条の注記「急（宮）商上下、声成文」（『毛詩』大序の「声成文」と、それに注した『鄭箋』の「宮商上下相応」を合体させた形）に基づく文で、「声（の）あやをなす」が「舞歌の曲」に連なる点は〈采女〉と同じであるが、「宮商のぼりくだる」と一体だけに格段と原文に近い。「治世の音……」と「宮商上下……」の両成句が同じ文の中に連続している〈源太夫〉のこの文ほど、世阿弥能楽論書の文言をあからさまに引用している例は、恐らく他にはあるまい。世阿弥か、その伝書を数多く相伝された人物が、〈源太夫〉の作者であるらしい。世阿弥自身は自作の能にかくも明瞭な形で自己の論書の文言を使っている例はほとんどない。〈山姥〉の「道を極め名を立てて、世上万徳の妙花を開く事、この一曲の故ならずや」が『花伝』奥義の「正直円明にして世上万徳の妙花を開く因縁なりとたしなむべし」と一致するのが例外的であるが、著名な典拠を持つ二つの成句をつなぎ合わせている

こことはかなり異質である。〈源太夫〉が世阿弥らしくない作品であることも考慮せねばなるまい。

となると、世阿弥の伝書を数多く相伝されたはずの元雅と禅竹とが浮かびあがってくる。兩人ともに〈源太夫〉の作者の可能性があろうが、〈源太夫〉が長く金春流だけの所演曲であった事実から、禅竹が作者である可能性がより強いように思われる。〈源太夫〉の初出記録は、文明二年(1470)二月十二日の大乘院での薪猿楽別当坊能で、金春が協能として舞っている(『尋尊大僧正記』)。禅竹の子の七郎元氏(宗篤)が大夫の時だった。室町期の演能記録はそれだけであるが、慶長十五年(1610)奥書の『金春安照仕舞付』等には記載があつて金春流がずっと演じ続けていたことが知られるし、室町後期の下掛り系伝書たる『舞芸六輪』にも記事がある。江戸時代の前半にも金春流だけの所演曲だった。享保二年(1717)の段階で宝生流が、安永五年(1796)段階で喜多流が、それぞれ演目に加えているが、演目拡張の動きの中で金春流の曲を導入しただけで、実際には演じた形跡がない。宝生流は明治中期に、喜多流は昭和初年に正式に廃曲にしたが、それ以前から廃曲同然の姿だった。金春流だけが演じ続けて現在に至っている歴史を考慮すると、大永四年(1524)奥書の『能本作者注文』が〈源太夫〉を「金春善竹作」としているのは、真実を伝えているように思われる。同書の禅竹作についての説が総じて信頼度が高いことも参照される。

また禅竹は、〈源太夫〉に見える世阿弥論書と重なる成句を、自身の能楽論書にも使用している。『五音三曲集』の祝言の説明にまず「治世安楽音の曲味」とし、「おさまれるよの声はやすんじてもてたのしむといへり」と言うのや、『宮商上下…』を『六輪一露之記』『六輪一露秘注(寛正本)』『至道要抄』などに繰り返し引用しているのである。『至道要抄』には「治世安楽」の語も見える。亀阿弥作曲の曲舞謡(熱田)に基づいて一曲を構成し、〈源太夫〉の能を作ったのは禅竹であると考えていいであろう。元雅らしい点は見当たらず、元雅よりも禅竹作の可能性が強いことは確かであろう。

なお、〈源太夫〉の能では後ツレに橘姫が天女姿で登場する。前ツレの手摩乳と前シテ脚摩乳（＝源太夫の神）の娘の稲田姫（須佐之男命の妃）が出るのならおかしくないが、日本武尊の妻の橘姫の登場はあまりにも唐突である。橘姫の父が源太夫であるとの俗説に基づくらしいが、そんな俗説が禅竹時代に存在していたか否かが疑われる。そこが後世の改作かとも疑われるが、金春安照時代（慶長前後）の演出はやはり橘姫が出て、後シテ源太夫の神と《楽》を相舞に舞う形である。相舞にするために後ツレを登場させるのであろうから、禅竹に相舞への志向があったか否かが、そこを改作と見なすか否かと大きく関わることになる。〈源太夫〉の問題点として指摘しておく。

## 【16】〈松虫〉について

〈松虫〉にも「遊楽」が2例見える。前場の「掛ケ合」の「遊楽遊舞の和歌を詠じ」と、後場の「サシ」の「花鳥遊楽の瓊宴」で、後者が「ユーラク」と読む方がふさわしいのに「ユーガク」であることは第10項に述べた。

世阿弥伝書の文言と共通するような詞章は〈松虫〉には存在しない。が、世阿弥時代から存在した祝言謡の集成と解される『四季祝言』所収の「九月九日」と題する謡物と共通する文句が二ヶ所に見られ、それとの前後関係などをめぐって、世阿弥晩年の作であろうとする落合博志氏説（『能楽研究』12号〔昭和62年3月〕）と、禅竹作であろうとする伊藤正義氏説（新潮日本古典集成『謡曲集 下』〔昭和63年10月〕の各曲解題など）とが対立している。作者考定上の屈指の難曲が〈松虫〉であると言ってもよからう。その難題にまともに立ち向かう気はないが、両氏とは異なる視点からのアプローチも必要と思うので、両氏の見解の解説をも兼ねて、若干言及する。なお、世阿弥作説や禅竹作説はあるが、元雅作とする意見は〈松虫〉については皆無である。元雅作の可能性はないと私も思う。

さて、『四季祝言』の「九月九日」は、落合氏が『能楽研究』11号（昭和61年3月）に紹介した東京大学史料編纂所本

(観世文庫本よりも若干本文がいい)に基づいて、底本に皆無の濁点を添える以外は落合氏の翻字に従って紹介すれば、左のごとくである。

九月九日

<sup>さしごゑ</sup>わがやどは 花のきくうる市なれや・四方の門べに人

さはぐ・心をくみてさかづきの・<sup>下</sup>遊曲ゆふ舞の和哥の声・

げにたのしめる時とかや <sup>哥う</sup>たとひくるゝとも く やゆふの

ともになれごろもの たもとにうけたる月影の <sup>クル</sup>うつろふ

花のかほばせの・さかづきにむかへば・色もなをまさり

草・ちとせの秋ともかぎりじや・松虫のねもつきじ・

いつまで草のいつまでも かはらぬ友こそは かいえたるいち

のたからなれ く へ是ハ当日前後にも哥うべし

「サシ」と「上ゲ哥」から成る小謡である。『四季祝言』所収の十七曲中の十曲までが同じ構成で、六曲は「サシ・下ゲ哥・上ゲ哥」の形(それが『曲付次第』に説く祝言謡の基準の形)、一曲(釈教)が「サシ」だけである。

一方、右の文句と関連する(松虫)の詞章は、前シテと前ツレが登場した後、ワキが人々に酒を進めるセリフに続く「掛ケ合」から「哥」「上ゲ哥」に続く段に見られる。まず「掛ケ合」の冒頭でシテが

わが宿は菊売る市にあらねども、よもの門辺に人騒ぐと、詠みしも古人の心なるべし、……

と、「九月九日」の「サシ」首部の文句の基になった歌をサシ調で謡う。以下、

(ワキ) またかの人の来れるぞや、今日はいつより酒をたたへ、遊楽遊舞の和歌を詠じ、人の心を慰め給へ、早く



な帰り給ひそとよ<sup>(シテ)</sup> なにわれを早くな帰りそとや<sup>(ワキ)</sup> なかなかのこと暮れ過ぐるとも、月をも見捨て給ふなよ<sup>(シテ)</sup> 仰せまでもなしなにとてか、この酒友をば見捨つべき、古き詠にも花の下に<sup>(ワキ)</sup> 帰らんことを忘るるは

<sup>(シテ)</sup> 美景によると作りたり<sup>(両人)</sup> 樽の前に酔を勧めては、これ春の風とも言へり

との「掛け合」から、次の「哥」になる。

「哥」<sup>(地)</sup> 今は秋の風、暖め酒の身を知れば、葉ときくの花の下に、帰らんことを忘れ、いざや御酒を愛せん  
そして「上ゲ哥」になるが、その「上ゲ哥」が「九月九日」の「上ゲ哥」と同文(助詞一字のみ違う)なのである。

この重なり——「わが宿は」の古歌に基づく文言の類似と、「上ゲ哥」の一致——について、〈松虫〉の形が先行すると見る点では、伊藤氏も落合氏もほぼ一致している。「ほぼ」と限定するのは、落合氏が現行の〈松虫〉は改訂された作品であることを想定し、改訂以前の原曲に基づいて「九月九日」が作られたケースをも想像しているからである。それでいながら〈松虫〉の作者についての見解が分かれたのは、「九月九日」を含む『四季祝言』の全体を落合氏は世阿弥の編著と見なし、伊藤氏は禅竹時代の編纂とする立場の相違と、〈松虫〉の特色をめぐる両氏の評価の違いとがからみ合っていることである。そのどちらに与するかは今の私の関心事ではない。落合氏が言及している現行〈松虫〉改作説に関心があるのである。

現行〈松虫〉後人改作説を初めて提示したのは、落合氏も紹介しているように、小西甚一博士である。『能・狂言名作集』(横道萬里雄・古川久共著。昭和37年、筑摩書房刊)付載の論考「能の形成と展開」の本文中で、〈松虫〉を「はつきりした外証は無いけれど、切り継ぎの痕迹が残っているので、やはり改作だと認められる」とし、注で「ロンギ」「不思議やさては……虫の音につれて帰りけり」の部分が重複した感じで、原形とは思われない」と、具体的に指摘している。確かにそうで、「ロンギ」の直前の「上ゲ哥」の「……亡霊ここに来りたり、恥づかしやこれまでなり、立ち

すがりたる市人の、人影に紛れて、阿倍野の方に帰りけり、阿倍野の方に帰りけり」でシテは中入するのが自然であり、続く「ロンギ」は無用に近い増訂と思われる。その小西説に賛意を表した落合氏は、

〈九月九日〉と重なる初同の上歌など文体的にも他の部分と少々異質で、別曲から取っているようにも感じられる。と、慎重な表現ながら問題の「上ゲ哥」をも改訂部分ではないかと疑っている。そうだろうと私も思う。次に述べる別の理由からである。

「九月九日」と同文の「上ゲ哥」で一段落した後の「問答」は左記の形である。現行観世流の文句を掲出するが、諸流・諸本ともに小異はあるがほぼ同内容で、傍線の文句はどの本にもある。

(ワキ) いかにも申し候、只今の言葉の末に、松虫の音に友を偲ぶと承り候は、いかなる謂はれにて候ぞ。(シテ) さん候それにつきて物語りの候語つて聞かせ申し候べし。(ワキ) さらばおん物語り候へ。

ワキが言う「只今の言葉」とは、直前の「上ゲ哥」か、その前の「掛ケ合」の部分のいずれである。そのどこかでシテ(またはシテの謡を代行している地謡)が「松虫の音に友を偲ぶ」という、この曲の根本の本説たる『古今集』仮名序の一句を語るか謡うかしているからこそ、それについてワキが尋ね、続く「語り」でシテが本筋の物語りを開陳する展開になるであろう。それなのに、ワキのセリフに先立つ「掛ケ合」にも「上ゲ哥」にもその文句は出ていない。「上ゲ哥」に「松虫の音も尽きじ」「夜遊の友」「変わらぬ友」の形で松虫・友への言及はある(友は「掛ケ合」にも)が、それだけからワキが「松虫の音に友を偲ぶと承り候」などと言うはずはない。それに対応するシテの文言が原形には存在したのに、現行〈松虫〉はそれを失っていると考えざるを得ず、それは必然的に問題の「上ゲ哥」は原形を改変した形との推測と結びつく。前述した落合氏の推測を裏付けるのが、右に指摘したワキのセリフとの矛盾である。原形を改訂する際に前後の文とのつながりへの配慮が意外にないことは、〈丹後物狂〉の例——夫婦物狂から夫(父親)だけの物狂に改

変しながら前後に夫婦の形の文言を残したまま——などから明らかで、〈松虫〉もその一例と言える。

右の改訂がいつ誰の手によってなされたか、皆目不明である。それと中人前の「ロンギ」の付加とが同時の改訂か否かも明らかでない。世阿弥の原作を禅竹が改訂したということにすれば、作者世阿弥説・禅竹説ともに生きることになるが、そんな安易な推論をすぐ導き出せるほど簡単な問題とは思えない。だから深入りは出来ないが、問題を私の指摘した所に限って言えば、「たとひ暮るとも」以下の「上ゲ哥」の後にさらに「松虫の…」の語を含む「問答」の類が続いていたのを省略したと考えるのは、全体の構成の面からかなり無理な想定であろうから、「松虫の音に友を偲ぶ」の文言を含む古形を今の形に置き換えたと考えるのが自然であろう。その「今の形」がどこからどこまでかがまた難問で、「問答」直前の「上ゲ哥」だけとも、その前の「哥」（今は秋の風…）からとも、その前の「掛ケ合」（わが宿は…）からとも考えられるが、前述の『四季祝言』の「九月九日」との文言の重なりからは、「掛ケ合」以下が一続きのように思われる。そこが古形に置き換えられた文言と推定しておきたい。

さて、〈松虫〉に2例現れる「遊楽」の一つは、その「掛ケ合」のワキの言葉の「遊楽遊舞の和歌を詠じ」であり、これは「九月九日」の「遊曲遊舞の和歌を詠じ」とほぼ同文で、「遊曲」が「遊楽」になっている点のみが異なる。宴席で歌を歌う意としか解しようのない、特異な用法で同代の謡曲にも用例を見ない「和歌を詠じ」なる表現に連なる共通点からも、一方が他方を転用したものに相違ないと思われるが、その先後関係は認定が困難である。禅竹伝書の「遊楽」の唯一の用例が『明宿集』の「遊楽遊舞」と続く形であることは冒頭に指摘しておいた。世阿弥伝書にはその形の用例はない。だからと言って「遊楽遊舞の和歌を詠じ」の〈松虫〉の文言を禅竹の作詞と主張できないことは、「遊曲」の語が世阿弥の『五音』に1例見えるが禅竹伝書に皆無であることを理由に、「遊曲遊舞の和歌を詠じ」を世阿弥の作詞と主張できないのと同様であろう。ついでに言えば、「遊舞」は『二曲三体人形図』に2例見え、確実に

世阿弥作の〈融〉にも2例現れる。「和歌を詠じ」は世阿弥伝書にも無いが、類似した表現の「和歌を上げ」は『三道』（1例）や世阿弥作の可能性の高い〈放生川〉（3例）に見られる。

〈松虫〉の「遊楽」のもう一つの用例は後場の「クセ」前の「サシ」の「シテ」然れば花鳥遊楽の瓊宴、（地）風月の友に誘はれて」であるが、伊藤氏『謡曲集（下）』の頭注が指摘するように、この文言は『遊楽習道風見』の「風月延年の飾り、花鳥遊景の曲」と縁が深そうである。こうした「遊楽」の用法は、明言できなかった〈松虫〉の作者がいわゆる世阿弥グループの一人ではあるうことと、「遊楽」の語を用いる作品（後代の作を除く）が世阿弥グループの作であるうこととを、同時に物語っていると云ってよいのではなからうか。

#### 【14 〈籠祇王〉について】

「遊楽」の語を含む謡曲の一つである〈籠祇王〉は、『古今謡曲解題』の記事を借用すれば、「シテ 白拍子祇王、ツレ 祇王従者、ツレ 祇王の父、ワキ 粉川の何某、狂言 何某従者、所紀 伊粉川、時春」の能で、「祇王の父、哀なる罪人を密に逃したる罪により、粉川に籠者せらる。祇王聞きて都より下り、共に観音に祈誓を籠め、其利益にて刑を免る」といった梗概の現在能である。室町期の演能記録は伝存しないが、『自家伝抄』が世阿弥作の能に加えており、室町後期には演じられていたらしい。江戸時代には金春流大蔵派が演目に加えていて、貞享四年（1687）四月七日の伊達藩邸での大蔵大夫所演分など、元禄前後の演能記録がかなりある。天保九年（1838）書上でも、演じる百三十番列記の後に〈橘〉と〈籠祇王〉を「右二番者御日合無御座候而者相手方相調不申候」と注して追記しており、大蔵大夫は幕末まで〈籠祇王〉を演目として保持してきたと見られる。また、宝永四年（1707）以後に間部越前守が四度演じているから、その前後に喜多流の演目に加わったかに見えるが、享保九年（1724）の書上（『萬聞書』所収分）は「流儀無之能」とし、

天明三年(1783)の喜多の書上も同曲を含んでいない。それが、文化三年(1806)に喜多大夫公認の謡本として刊行されたと見られる外四十五番謡本に〈籠祇王〉が含まれ、32年後の天保九年書上では、その四十五番(と〈須磨源氏〉)を、内組の百五十番の後に並べて「右者遠キ能ニ御座候間御間御座候ハ、相勤可申候」と注している。一応演目扱いしてはいるがめったに演じない曲だったらしい。金春流大蔵派は明治維新後に廃絶し、喜多流は明治・大正期の流儀の謡本には〈籠祇王〉を含めていた(謡としては所演曲扱い)が、昭和三・四年の喜多流謡本刊行会本が従来の二百四番から除いた実際には演じない曲二十三番に〈籠祇王〉も含まれ、それ以後は廃曲となって現在に至っている。所演曲と非所演曲との境目に位置し続けた能と言ってよからう。

その〈籠祇王〉にも「遊楽」の語が含まれている。そして〈籠祇王〉は、従来の元雅に関する研究には言及されていないものの、彼の作の可能性がすこぶる強い曲なのである。

もともと、〈籠祇王〉は元雅作なのではないかと言いつ出したのは、表きよし氏である。修士論文に『平家物語』と能との関連を採り上げたことの延長線上で祇王がシテの〈籠祇王〉に着目したらしいが、祇王の父が刑死をまぬがれる終曲の部分——「かの老人の首打たんと、太刀振りあぐればこはいかに、御経の光り眼にふさがり、取り落したる太刀を見れば、二つに折れて段々となる」の前後——の趣向・文言が元雅作の〈盛久〉とそっくりであることや、父が入牢させられたいきさつ——番を命じられた囚人が若い男だったのを憐み、「人を助くるはすなはち菩薩の行なれば」と、わざと逃がしてやり、その科での入牢——を祇王に語り聞かせる「語り」の段の設定が、〈角田川〉のワキの「語り」や〈朝長〉のシテの「語り」などに見られる元雅好みの趣向であること、クセの前後が本格的な曲舞の構成でかなりの古作と思われることなどから、〈籠祇王〉も元雅作ではないかと疑い、筆者に意見を求めたのである。十年ほど前のことだったと記憶する。

問われて改めて〈籠祇王〉を熟読し、「クセ」に「ふけつゑんねんのゆふかく」(吉川小本)の文言を見出だして驚いた。「ゆふかく(遊樂)」ではなく「ふけつゑんねん」にである。〈籠祇王〉の「クセ」の前後は、「次第」「二セイ」《舞》「クリ」「サシ」「クセ」と続き、しかも二段グセという本格的な曲舞の構造を持ち、この曲が室町初期には作られていたことを強く印象づけるが、クセの後半部の全文を車屋謡本の「吉川小本」に基づいて掲出しておこう。

下つらく、無常を観ずるに 飛花落葉の秋の風、ふけつゑんねんのゆふかくも、狂言綺語の一せき、三仏乗の因縁まで、津の国の 難はの事か法ならぬ、あそびたはぶれ数々の して 声仏事をなしてこそ 同 父の行べき終の道。くらき闇をも灯の かげも明らけき 真如安樂の彼国に、向へ給へとさながらに、哥舞の菩薩の光臨に、ねん比に観念し、是までなれや今ハはや、烏帽子ひたゝれぬぎすてゝ、籠の戸ぼそに取つきて、さめぐゝとなきゐたり 又さめぐゝとなき居たり

右の文中に、無常の譬えとして、「飛花落葉の秋の風」に続いて言い出されている「ふけつゑんねんのゆふかく」が、「風月延年の遊樂」以外の漢字の当てようがない語であることは明白であろう。「花鳥風月を愛でて寿命を延ばす遊興の数々も」といった意味の文であろうから、ここの「遊樂」も「遊び楽しむ」意の、「ユーラク」と謡われている用法にも思えるが、祇王が舞いながら謡っている文言であるから、具体的には歌舞の遊樂を念頭に置いての文と思われ、「ユーガク」でもおかしくはない。

それにしても、「風月延年」は尋常な言葉ではない。このままでは語義不明で、世間に通用していた言葉とはどう考えてられない。だが、われわれ(世阿弥に関心を抱く者)にとっては何となく耳近い語句と言える。世阿弥が伝書の中で三度にわたって使っている言葉だからである。その一つが『風姿花伝』の序の左の用例である。

先、此道にいたらんと思はんものは、非道を行ずべからず。但、歌道は風月延年のかざりなれば、尤これをもち

ふべし。

これは序の後半の文言で、序の冒頭が「夫、申樂延年のことわざ」で始まり、続く文に「代々の人、風月の景を仮て、此あそびの中だちとせり」とあるのと響き合う形で「風月延年」の語が言い出されているように、この文からは受け取られる。が、第二・第三の用例を見ると、「風月延年」が世阿弥の造語として彼自身の晩年の語彙に定着していたらしい。その第二の用例は『遊樂習道風見』の最末尾に見られる。

凡、風月延年のかざり、花鳥遊景の曲、種々なり。四季をりくの時節により、花葉・雪月・山海・草木、有生・非生に至る迄、万物の出生をなす器は天下也。此万物を遊樂の景体として、一心を天下の器になして、廣大無辺の空道に安器して、是得遊樂の妙花に至るべきことをおもふべし。

世阿弥の一時期の文体を象徴するような難解な文の中の用例であるが、第一の用例と同じく「風月延年のかざり」の形であり——この用語の一致は『風姿花伝』序を応永二十年代後半になっての増補記事と見なす私説の裏付けともなる——、世阿弥にとっては熟した成語であったことを思わせる。「花鳥遊景の曲」と対句の形になっていることが、「風月延年のかざり」の意味内容を推測する手掛りになる。第二の用例は『拾玉得花』の第一問答の答えで、

……同上手、同芸風をなす当座々にも、などやらん、昨日は出来、今日は出不来見風有。さりとしては、風月延年をなす芸の身にては、かなはざらんまでもくふうして、不審をひらかん事、本意なるべし。

と、「風月延年をなす」が「芸の身」の形容句になっており、第一・二の用例とはいささか趣が異なる。三例ともに口語訳的な解釈が至難で、三例に共通する解釈を施すことはよりむつかしい。『世阿弥禅竹』では、第一の用例の頭注では「花鳥風月に親しみ延年の効ある教養。↓補一」とし、第二例については一続きの文についての頭注に「延年遊樂の芸(猿樂能)のかざりとなる花鳥風月の景物には種々ある。↓補一」とし、第三例については「風雅な芸で寿命

長遠を招く猿楽を業とする身としては。↓補一」と注し、補注一では『風姿花伝』冒頭の「申楽延年」と合わせて、千四百字を費やして考察している。その語義を明確にすることが目的ではないので深入りは避けるが、その補注の立場のように、三例の「風月延年」に同じ解釈を施すのは無理であり、自然美を代表する「風月」と寿命延長を意味する「延年」の本来の語義に即しつつも、前後の文脈に沿った解釈を施さざるを得ないのが、世阿弥伝書での「風月延年」の用法なのである。他書には用例がなく(精査してはいないが皆無であろう)、世阿弥独特の造語の一種であることは疑いあるまい。

そんな特殊な言葉が、〈籠祇王〉の「クセ」に「風月延年の遊楽」の形で使用されている。白拍子たる祇王の舞についての文言であり、「風月延年をなす芸の身」という世阿弥の第三例と通い合う用法でもある。〈籠祇王〉の作者考定の有力な材料と評価して然るべきであろう。

〈籠祇王〉の文言で世阿弥伝書と共通するのは「風月延年」だけではない。シテ祇王が「次第」で舞い出す直前の、父との「掛ケ合」の文句、

(女) 此上ハとかく申によしぞなき、うたはずハ身のとがといひ、又ハちゝこのおほせなれば、泪をおさへ心をしづめて (せう) 父も昔を思ひでの、涙ながらに拍子をすゝめ、(して) 曲をいだして呂律のひとつの (せう) かなしみ (こゑ) をたよりとして (して) 是ぞ限の親子の中 (せう) 名残をミせて (して) 花の袖

の傍線部は、『音曲口伝』第五条の、

一 音曲に祝言・ばうおくの声の分目をしる事。これは、呂・律二より出たり。呂といふは、よろこぶ声、出る息のこゑなり。律と云はかなしむこゑ、入る息と云り。

と、祝言(喜ぶ声)と「ばうおく」(悲しむ声)を呂・律に配当する世阿弥の説——それは中世の楽理書などに見える通説



ではなく、世阿弥独特の配当説である——を背景にした文言である。『音曲口伝』は元雅に相伝されなかった可能性のある伝書であるが、この音曲配当説は世阿弥が息子たちに日頃語り聞かせていたことらしく、『申楽談儀』の「別本聞書」にも、

……リヨノコエニテシウゲンヲバイウベキ也。リツヲバカナシミノコエト云ベキ歟。

とある。〈籠祇王〉の傍線部は伝書の文言そのままの引用ではないが、世阿弥の言説に基づく文句であることは明白で、これまた世阿弥周辺の人物の作文と考えて然るべきであろう。

極めて特異な語彙である「風月延年」のみならず、世阿弥独特の音律配当説の文言をも援用している〈籠祇王〉の作者が世阿弥かその周辺にいた人物であることは、疑問の余地もあるまい。世阿弥自身が作者である可能性は、曲柄から見てまずあるまい。籠者を逃がす特異な人柄の父親の述懐、父に対面を許される条件として舞われる祇王の舞、父親処刑の段の観音経による奇瑞と、幾つもの山場を設定する劇的構造が世阿弥らしくないし、刑場での奇跡が元雅作の〈盛久〉からの転用に相違ないことも、作者世阿弥説の否定材料であろう。元雅の後輩たる禅竹ならば、〈盛久〉からの趣向の借用程度のこととはしたかも知れないし、〈源太夫〉に述べたように、禅竹が世阿弥伝書の文言を自作の能に借用する可能性もあるが、〈籠祇王〉の場合は、その構造や趣向が禅竹の作品とは異質である。禅竹も〈小督〉〈千手〉のような現在能を作っているが、親子の情愛に重点のある作品は作っていないし、異質の山場を設定するのも彼の手法ではない。世阿弥と同様、禅竹もまた〈籠祇王〉の作者ではないと考えて然るべきであろう。

その点、元雅は、〈籠祇王〉の作者としての資格が十分であるように思われる。彼は世阿弥の伝書をほとんどすべて相伝されたはずの人物であり、〈吉野琴〉について考察したように、自作に世阿弥伝書の文言を好んで使う傾向が顕著である。しかも「遊楽」の語を好んだと認められる。同じ趣向や言い回しを自作の別曲に転用する傾向も顕著である

し、複数の山場を設定するのも〈盛久〉や〈角田川〉や〈経盛〉の作法と共通する。本格的な曲舞を組み込むのも〈歌占〉や〈弱法師〉に似る。あらゆる点で、元雅は〈籠祇王〉の作者にふさわしいのではなからうか。「遊楽」についての考察たる本稿では副産物的なことながら、従来の元雅研究に言及されていないことなので、〈籠祇王〉作者観世十郎元雅説を、強く主張しておきたい。

ところで、〈籠祇王〉作者元雅説を言い出したのが表きよし氏である旨を先に述べたが、本稿の校正の段階で、その表きよし氏の論考「能〈籠祇王〉をめぐる」(梶原正昭氏編『軍記文学の系譜と展開』(平成10年3月。汲古書院刊)所収)が発表された。粉河の祇王伝説などにも言及した内容で作者説を中心にした論考ではないためか、「観世元雅作だった可能性が考えられる」といった程度の弱い主張に止まっているのは、穏健と感じるよりは意外であった。

その表きよし氏稿に言及されていて思い出したのが、西野春雄氏が『能楽タイムズ』昭和46年2月号に「籠祇王について」なる小論を発表していたことである。本稿はその存在をすっかり忘れたまま執筆したので、あわてて読み返して見た。昭和46年は西野氏がまだ能楽研究所助手の少壮の時期であるが、短文にもかかわらず、〈盛久〉との類似、曲舞の本格的構造、「風月延年」や「遊楽」の語の存在など、私が詳述したことの多くの点に簡潔ながら言及しており、なかなか出来のいい論考のように思われる。ただ、「世阿弥ないし世阿弥グループの作品であると想定することのできるように思う」と、どちらかと言えば世阿弥に傾いた幅の広い結論になっているのが、やはり穏健過ぎて私には物足りない。「岩波講座 能・狂言」Ⅲ『能の作者と作品』の元雅の作品についての考察(西野氏執筆)にも、〈俊寛・朝長・維盛・経盛・重衡〉などを元雅作とする見解が披瀝されてはいるが、〈籠祇王〉への言及はない。

〈籠祇王〉作者考定の流れに即して言えば、『自家伝抄作者付』に基づいて(作柄についての検討も付随したはず)世阿弥作とする能勢朝次博士説が戦前にあったものの、作品分析を通して作者を考える新しい方法に基づく説としては、

「世阿弥グループ」(小西甚一博士が言い出された表現)の作品とする西野氏説がまず発表された。その世阿弥グループの中でも元雅に限定しようとする弱い主張が表きよし氏によって言い出され、同じことを世阿弥伝書と共通する文言使用などを根拠に強く主張しているのが表章説であると、三人の説を位置づけてよからう。

× × × × × × × × × ×

本稿は、平成8年8月8日に開催された第一回世阿弥忌セミナー(関西大学飛鳥文化研究所)で、講演の形で一時間にわたって話したことを補訂してまとめたものである。総じて解説的な言辞が多くなっているのも、聞く人が必ずしも研究者に限定されていなかったことに由来している。講演の最後に「これを論文にして発表する気はない」由を語ったが、謡曲の「遊楽」の用例に脱落があるなど、当日配布した資料に不備が多いことに後に気づいたので、翌年の同じセミナーで前言を撤回する旨を明言してあった。それをようやく論考の形にしたが、講演に話したことは違う内容になった面が多々ある。不備な段階の話を聞かされた聴衆諸氏にお詫びしなければならない。

右の講演の際にも最後に断ったことであるが、謡曲作者についての考察には、作者とされる人物がその曲の詞章の細部まで書いたかどうかの疑念がつきまとう。ことに元雅の場合は、第12項(37頁)にも述べたように、父世阿弥の添削や、兄弟だった観世七郎元能の関与なども想定されて、その疑念がより大きい。それを一切棚上げにしての論であることを、本稿でもやはり断っておきたい。